Die geister in der englischen literatur des 18. jahrhunderts

Carl Thürnau



Geister in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts.

Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik.

Teil I.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt

von der Philosophischen Fakultät

der

Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin.

Von

C. Thürnau

aus Berlin.

Tag der Promotion: 3. Februar 1906.

Referenten:

Professor Dr. Brandl.
Geh. Regierungsrat Professor Dr. E. Schmidt.

Mit Genehmigung der hohen Fakultät wird hier nur der erste Teil der eingereichten Arbeit veröffentlicht. Die ganze Untersuchung, von deren Inhalt Seite V bis VIII eine Übersicht bieten, wird als Band LV der von Alois Brandl, Gustav Roethe und Erich Schmidt herausgegebenen Palaestra im Verlage von Mayer & Müller, Berlin, erscheinen.

Berlin.
Mayer & Müller.
1906.

Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.

Meinen lieben Eltern.

Inhalt.

c) **Rhythmische Prosa: Ossian.**

Macphersons Ossian. Nachahmungen. Einfluß.

d) **Drama.**

1. Prolog und Epilog.

2. Ernstes Drama.

Cibbers Richard III[rd]. Sedleys (?) King Saul. N. Rowes Ulysses. A. Hills Elfrid. Youngs Revenge. Sheffields Marcus Brutus. Hursts Romain Maid. Euripides' Hecuba. Martyns Timoleon. Mallets Eurydice. Theobalds Orestes. Bellers' Injured Innocence. Downes' (?) All Vows Kept. Thomsons Agamemnon und Alfred. Wests Institution of the Order of the Garter. Clancys Hermon. Porsenna's Invasion. A. Hills Roman Revenge. Walpoles Mysterious Mother. J. Homes Fatal Discovery. Voltaires Semiramis. Chattertons Parliament of Sprites. Jephsons Count of Narbonne. Mc. Donalds Vimonda. Boadens Fontainville Forest. Siddons' Sicilian Romance. Cross' (?) Apparition. Andrews' Mysteries of the Castle. Raymond and Agnes. Boadens Italian Monk. Lewis' Castle Spectre. Boadens Cambro-Britons. Joanna Baillies De Montfort. Whalleys Castle of Montval. Brosters Edmond.

3. Humoristisches Drama.

Lustspiel:

Coryes Cure for Jealousy. Farquhars Sir Harry Wildair. Mrs. Centlivres The Man's Bewitch'd, Busy Body und Marplot. Apparition. Addisons Drummer. Ramsays Gentle Shepherd. Odingsells' Capricious Lovers. Johnsons Female Fortuneteller. Lillos Country Burial. Footes Orators. Cobbs Haunted Tower. Mrs. Inchbalds Wise Man of the East.

Farce, Burleske, Pantomime:

Cibbers Hob in the Well. Gays What D'ye Call it. Fieldings Author's Farce, Tom Thumb, Covent Garden Tragedy und Intriguing Chambermaid. Macheath in the Shades. Fieldings Pasquin. Woodwards Beggar's Pantomime. Fieldings Eurydice. Garricks Lethe. Mrs. Hopers Queen Tragedy Restored. Murphys Apprentice. Bickerstaffs Padlock. Ghost. O'Haras Two Misers. Cloacina. O'Keeffes Prisoner at Large und Modern Antiques. Eyres Dreamer Awake. Hookham Freres Rovers.

e) **Erzählende und lyrische Poesie.**

1. Epos.

Popes Rape of the Lock. Ramsays First Supplemental Canto zu Christ's Kirk on the Green. Popes Dunciad. Churchills Ghost. Hayleys Triumphs of Temper. Wolcots Lousiad. Burns' II. Epistle to Rob. Grahame.

2. Ballade.

Ernste Volksballade:

Sweet William's Ghost. King Arthur's Death. Jew's Daughter. Child Waters. Fair Margaret and Sweet William. Binnorie.

Ernste Straßenballade:

Bateman's Tragedy. Suffolk Miracle. Duchess of Glocester. Lover's Lamentable Tragedy. Factor's Garland. Prince of Troy. Portsmouth Ghost.

Ernste Kunstballade:

Mallets William and Margaret. Glovers Hosier's Ghost. — Mackenzies Kenneth. Mickles Cumnor Hall. — Joanna Baillies Night Scenes of Other Times. Lenorenübersetzungen. — Logans Braes of Yarrow. Mary's Dream. Wolcots Jenny's Complaint. — Lewis' Alonzo the Brave. — Brissot's Ghost. – Coleridges Ancient Mariner und Christabel. Cottles Ellen. — Tales of Terror und Tales of Wonder. Mrs. Robinsons Jasper, Haunted Beach, Poor Marguerite und Golfre.

Humoristische Ballade:

Wife of Bath. Popes Sandys' Ghost. Burns' Tam O'Shanter. Giles Jollup. Grim. „Citeltos" Spirit. Dibdins Spectre. Colman juniors Maid of the Moor. Lewis' Sailor's Tale.

3. Andere erzählend-lyrische Gedichte.

Mehr erzählende Gedichte ernster Art:

Savages Wanderer. — A. Hills Dream. — Shenstones Elegies. Chattertons Churchwarden and the Apparition. Fergussons Ghaists und Eclogue to the Memory of Dr. Wilkie. — Crabbes Hall of Justice und Sir Eustace Grey. — Wolcots Tears of Margaret. — Burns' Vision. Charlotte Smiths Elegy. Dibdins Mad Peg.

Vorbemerkung.

Die Vorliebe für Gruselstimmungen und Geistergeschichten, die die englische Literatur im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zeigt, ist ein so auffälliges Merkmal dieser Epoche, daß es wohl nicht müßig erscheint, wenn die vorliegende Studie zur Kenntnis dieser Geschmacksrichtung beitragen will.

Nicht allein die Zahl der Geister ist in dieser Zeit des Übergangs von der Aufklärung zur Romantik, wie ihn das 18. Jahrhundert darstellt, von Interesse, sondern noch mehr die Art ihrer Einführung, die Umgebung, in der sie erscheinen, die realistischen Züge, die aufgeboten werden, um das Übernatürliche vorzubereiten und sichtbar zu machen. Vor dem Geist des Admiral Hosier bei Glover z. B. fürchtet man sich nicht, während dem Leser von Coleridges Christabel unheimlich zu Mute wird. Die Geister Voltaires werden abgelöst durch die Shakespeares, das Schauen der Aufklärungszeit durch das der Romantik.

Eine weitere Eigentümlichkeit der Methode war dadurch vorgeschrieben, daß Geister unreal sind, ihre Schilderung daher nicht direkt aus der Beobachtung geschöpft wird, sondern wesentlich aus der literarischen Tradition. Mehr als bei einem anderen Thema hat man daher die Rücksicht auf Erlebtes außer acht zu lassen und mit Ererbtem und Erlerntem zu rechnen.

Um nicht Breite des Materialsammelns mit Unvollständigkeit zu erkaufen, beschränkte ich mich faßt ausschließlich auf die gewöhnlichste Art von Geistern, die Geister

Verstorbener. Alle Feen und Elfen, Engel und Teufel mit einzubeziehen, hätte schier in's Unendliche geführt. Auch ließ ich solch unbedeutende Fälle bei Seite, wo etwa ein Toter bezeichnet wird mit „shade", wie es in Tragödien und Trauergedichten unzähligemale geschieht; z. B.:

(in Eton College) „— — grateful Science still adores
Her Henry's holy shade" (Th. Gray).

Ebenso ging ich an bloßen Vergleichen mit Totendingen vorüber, namentlich wenn sie so abgeblaßt sind, daß z. B. von einem Kranken oder Erschreckten gesagt wird, er sehe aus wie ein Geist. Nicht zur Geschichte der Rhetorik, sondern der Phantasiegestaltung wollte ich Material liefern.

An Vorarbeiten habe ich so gut wie nichts vorgefunden. Selbst W. L. Phelps, The Beginning of the English Romantic Movement, Boston, 1893, und H. A. Beers, A History of English Romanticism in the 18th Century, London, 1899, bieten nur wenige allgemeinere Bemerkungen. Einige Bücher, auf die ich im einzelnen Bezug nehmen konnte, sind im Text zitiert. Das Material mußte aus brachem Boden geholt werden. Hierbei war mir die reichhaltige Bibliothek des Englischen Seminars in Berlin, wo ich die meisten Quellenbände stets zur Hand haben konnte, äußerst wertvoll. Die Bibliothek des British Museum bot mir für das Drama wesentliche Hilfe, und auch der Kgl. Bibliothek zu Berlin habe ich Dank abzustatten.

I. Kritik über Geister.

Schon vor 1700 wandte sich die Kritik gegen unge schickte Behandlung der Geister im Drama, und zwar geschah dies in des Herzogs von Buckingham Stück The Rehearsal (1671, neugedruckt 1868 in Arber's Reprints). Es wird dort zu der Stelle „The two right kings of Brentford descend in the clouds, singing in white garments, and three fiddlers sitting before them in green" (V 1) vom Dichterling Bayes, d. h. Dryden, bemerkt: „I make'm sing to the tune and stile of our modern spirits."

„I. King: Haste, brother king, we are sent from above.
II. King: Let us move, let us move:
Move to remove the fate
Of Brentford's long united state.
I. King: Tara, tara, tara, full east by south."

Die Könige steigen schließlich aus den Wolken in den Thron und „dance a grand dance".

Die Stelle parodiert insbesondere Drydens Tyrannick Love IV 1, wo es heißt: „Nakar and Damilkar descend in clouds and sing". Zum Schluß singen beide wieder, „the clouds part, Nakar flies up, and Damilkar down".

Solch opernhafte Behandlung des Dämonischen, weit entfernt von der realistischen Magie Shakespeares und ganz in französischen Stil gewendet, konnte schon in jener Zeit den Spott leicht herausfordern. Freilich hatte es nicht bloß

Dryden so ungeschickt gemacht, sondern auch Lee (The Rival Queens V 1; Mithridates).

Im 18. Jahrhundert ergreifen dann zunächst Addison und Steele das Wort im Tatler (1709), Spectator (1711—13) und Guardian (1713).

Der Spott über Theatergespenster wird hier fortgesetzt. Wie Addison in dem Gedicht The Playhouse sich lustig macht über den armen Teufel, der jeden zweiten Abend auf der Bühne als Geist erscheint, so läßt er im Spectator den ironischen Vorschlag machen, alle Bullen, Elefanten, Puppenspiele usw. in London zu einem einzigen Ausstattungsstücke zu vereinigen. Die Hauptdarsteller eines Theaters teilen darauf mit, daß sie zu diesem Zweck schon allen ihren Geistern gekündigt haben, und andererseits kommt einer dieser brotlos gewordenen Geister zum Wort, um sich auf komische Weise zu beklagen (Sp. Nr. 36). Nichts, meint Addison, ergötze und erschrecke das englische Theaterpublikum so sehr wie ein Geist, besonders, wenn er in blutigem Hemd erscheine. Ein Gespenst habe sehr oft ein Stück gerettet, wenn es auch nichts weiter tat als über die Bühne stolzieren oder aus der Versenkung steigen und ohne ein Wort wieder versinken (Spect. Nr. 44).

Aber Addison spricht hier nur von minderwertigen dramatischen Erzeugnissen, die Geisterschrecken verwenden in der Art jener Grubstreet-Literatur, die Steele treffen will, wenn er einen solchen Schriftsteller aus der Schule plaudern läßt: Besonders bei Westwind erschrecke er seine abergläubischen Landsleute mit gedruckten Erzählungen von Mordtaten, Geistern, Wundern und Ungeheuern. — „When winter draws near, I generally conjure up my spirits, and have my apparitions ready against long dark evenings“ (G. Nr. 58).

Daß auch ein gutes Drama Geister verwenden könne, gibt Addison gern zu; er verteidigt sie sogar in solchem Falle. „There may be a proper season for these several terrors, and when they only come in as aids and assistances of the poet,

they are not only to be excused, but to be applauded" (Sp. Nr. 44). Und lange vor Lessing weist er schon bewundernd auf den Geist im Hamlet hin: „The appearance of the ghost in Hamlet is a masterpiece in its kind, and wrought up with all the circumstances that can create either attention or horror" (ebd.).

Addison ahnt die Größe dieser übernatürlichen Eindrücke, aber auch ihre Schwierigkeit, und zwar nicht nur auf dem Gebiete des Theaters, sondern betreffs aller Literatur, die Gebrauch macht von „fairies, witches, magicians, demons, and departed spirits", kurz, was Dryden nennt „the fairy way of writing". Dieses Gebiet sei das schwierigste, weil hier alles aus der Einbildungskraft des Dichters geschöpft werden müsse, d. h., weil hier der Dichter im eigentlichen Sinne Schöpfer sei (Sp. Nr. 419). Vorbedingung für den Dichter sei dabei eine natürliche Veranlagung für solche Schilderungen und eine gute Kenntnis von Märchen und Ammengeschichten. Was die Reden von Geisterwesen anbetrifft, so müsse sein „their sense a little discoloured, that it may seem particular" (ebd.).

Und wodurch interessieren uns diese Gestalten? Auch darauf geht Addison ein: Durch angenehmes Grauen, durch Seltsamkeit und Neuheit und durch die Erinnerung an Geschichten aus der Kinderzeit. „These descriptions raise a pleasing kind of horror in the mind of the reader, and amuse his imagination with the strangeness and novelty of the persons who are reprisented in them. They bring up into our memory the stories we have heard in our childhood, and favour those secret horrors and apprehensions to which the mind of man is naturally subject" (ebd.).

Das Hauptmoment dieser Verteidigung aber läuft darauf hinaus: Solche Erscheinungen müßten natürlich dargestellt werden, dann würden sie glaubhaft erscheinen: „We are sure in general, there are many intellectual beings in the world besides ourselves and several species of spirits, who are subject to different laws and oeconomies from those of man-

kind; when we see, therefore, any of these represented naturally, we cannot look upon the representation as altogether impossible" (ebd.).

Mit Stolz nimmt Addison gerade für die englische Literatur die Meisterschaft auf diesem Gebiete in Anspruch: „Among all the poets of this kind our English are much the best – " (ebd.). Dabei denkt er hauptsächlich an Shakespeare: „Among the English, Shakespeare has incomparably excelled all others. — There is something so wild and yet so solemn in the speeches of his ghosts, fairies, witches, and the like imaginary persons, that we cannot forbear thinking them natural" (ebd.).

Aber Shakespeare steht so hoch in dieser Hinsicht, daß er ihn für unnachahmbar hält; nur Shakespeares Phantasie (Imagination) könne Gegenstände wie die Beschwörungen im Macbeth unterhaltend machen, „for which reason Mr. Dryden would not allow even Beaumont and Fletcher capable of imitating him:

> But Shakespeare's magick cou'd not copy'd be,
> Within that circle none durst walk but he" (Sp. Nr. 141).

Etwas anders verhält es sich mit der Schilderung des Aberglaubens als eines Mittels der Charakterisierung. In der Hirtendichtung z. B., meint Steele, müsse geradezu einem Hirten etwas superstition gegeben werden, weil der Dichter ja der Wirklichkeit möglichst nahe kommen soll. „A third sign of a swain is, that something of religion and even of superstition is part of his character. — — Our peasants as sincerely believe the tales of goblins and fairies, as the heathens those of fauns, nymphs, and satyrs" (G. Nr. 23)

Die Spukgestalten der Dichtung hatte Addison verteidigt, den Aberglauben des Volkes indessen bekämpft er, wo immer sich ihm Gelegenheit bietet: Hier ist er der große Aufklärer. So spricht er lächelnd von der Maiden Aunt, die stets Erscheinungen sah und eines Tages vor Schrecken fast von Sinnen geriet, weil der Hofhund heulte, als sie gerade Zahn-

schmerzen hatte (Sp. Nr. 7); oder er zeigt den Kreis junger Mädchen, die im Winter ums Feuer sitzen und Geistergeschichten erzählen, „dreadful stories of ghosts as pale as ashes, that had stood at the feet of a bed, or walked over a churchyard by moonlight, and of others that had been conjured into the Red-Sea, for disturbing people's rest, and drawing their curtains at midnight, with many other old women's fables of the like nature"; nach jeder Geschichte rücken die Hörer enger zusammen. Wäre ich Vater, sagt Addison, ließe ich so etwas im Herzen meines Kindes nicht Platz greifen (Sp. Nr. 12).

Gründlicher geht er dem Aberglauben zu Leibe in der Geschichte vom schwarzen Roß ohne Kopf, die ihm sein Kellermeister erzählt. Die Erscheinung soll sich im Hause des Sir Roger de Coverley gezeigt haben, unter den Ruinen einer alten Abtei, und hatte einen Diener auf das heftigste erschreckt. Nach einem späten Spaziergang muß Addison das Geisterhafte des Ortes zugeben: Der Platz war früher ein Kirchhof, die Raben krächzen, und wenn noch die Schrecken der Nacht hinzukommen, so wundert er sich nicht, daß schwache Gemüter den Ort mit Geistern füllen. Eine grasende Kuh macht beinah den Eindruck eines schwarzen Pferdes ohne Kopf, und so wird auch der erwähnte Diener erschreckt worden sein. Allerdings gibt Addison zu, daß es früher mit dem Aberglauben noch schlimmer stand; als Sir Roger zuerst auf sein Gut kam, fand er den größten Teil des Hauses unbewohnt, und im besten Zimmer, wo sich einst ein Kellermeister erhängte, wollte man Spukgeräusche gehört haben. Der Kaplan mußte erst in jedem Zimmer eine Nacht schlafen und die Geister bannen (Sp. Nr. 110).

Direkt lustig macht sich Steele später im Guardian (Nr. 50) über die Geister der Mönche aus einer verödeten Abtei, die das alte Schloß eines Freundes heimsuchen. Ein geschwätziger Barbier spielt den Führer, und der Bruder des Kastellans fabelt von seinen Erlebnissen mit den Geistern, um schließ-

lich über die lächerliche Ungläubigkeit des Fremden zu lachen.

Eine philosophische Erklärung der Geisterfurcht im Dunkeln gibt Addison nach Locke: Der Gedanke an Geister habe mit der Dunkelheit so wenig zu tun wie Licht; nur wenn beide Vorstellungen der Seele des Kindes zusammen eingeimpft werden, entstehen sie dort auch wieder zusammen und sind dann untrennbar (Sp. Nr. 110).

Übrigens will er die Möglichkeit von Geistererscheinungen nicht völlig leugnen; nur das Schreckhafte, das die Phantasie des Volkes damit verbindet, sucht er zu bekämpfen (Sp. Nr. 12). „I think a person who is thus terrified with the imagination of ghosts or spectres much more reasonable than one who, contrary to the reports of all historians sacred and prophane, ancient and modern, and to the traditions of all nations, thinks the appearance of spirits fabulous and groundless“ (Sp. Nr. 110). Ebenso hält er Hexenkunst für möglich, nur kann er keinem besonderen Falle Glauben schenken (Sp. Nr. 117).

Dabei beruft er sich zugleich auf Lukretius und Plato. Lukretius „makes no doubt of the reality of apparitions, and that men have often appeared after their death“, während sein System ihn zu der Behauptung zwang, die Seele existiere nicht getrennt vom Körper. Er erklärt die Erscheinungen als Bilder der Körper, die sich von diesen, wie Zwiebelschalen, abgelöst haben, und auch nach der Trennung vom Körper noch dem Auge erscheinen können (Sp. Nr. 110). Platos Ansicht sei es, daß die Leidenschaften des Menschen bestraft werden, indem nach dem Tode seinem Geiste die Begierden bleiben, nicht aber die Macht, sie zu befriedigen. „It is for this reason (says Plato) that the souls of the dead appear frequently in cemeteries, and hover about the places where their bodies are buried, as still hankering after their old brutal pleasures, and desiring again to enter the body that gave them an opportunity of fulfilling them“ (Sp. Nr. 90).

Eine Darstellung der Anschauungen des Altertums über die Unsterblichkeit der Seele gibt Addison schon im Tatler (Nr. 152—56); ausführlich behandelt er dort die Szene, in der Homer den Ulysses in die Unterwelt hinabsteigen läßt, beschreibt das Schattenreich in der Auffassung Vergils und stellt diesem die Unterwelt in Fénelons Telemach gegenüber.

Man sieht also, wie Addison durch psychologische Beobachtung und die Nachwirkung des Altertums von einer rein rationalistischen Anschauungsweise zurückgehalten wird. Er war selbst als Aufklärer nicht so radikal, daß nicht auch die Romantik Anhaltspunkte bei ihm gefunden hätte.

In viel erregterem Ton als Addison schreibt der Earl of Shaftesbury gegen den Aberglauben. In Moralists, a Philosophical Rhapsody, 1709, eifert er gegen „the sort of people who are always on the hot scent of some new prodigy or apparition" etc.

Auf der andern Seite vertritt Daniel Defoe (Novels and Miscellaneous Works, Oxford, 1841) gegenüber der Aufklärung den konservativen Standpunkt. In The Life and Adventures of Mr. Duncan Campbell, 1720, einer Biographie des berühmten Wahrsagers, will er mit teilweise recht läppischen Geschichten das Vorkommen von Geistererscheinungen beweisen, und 1727 schrieb er gar ein umfangreiches Buch, The History and Reality of Apparitions. Er bemüht sich darin, eine eingehende Theorie der Geistererscheinungen zu geben, handelt unter anderem in Chap. VI "of the manner how the spirits of every kind, which can or do appear among us, manage their appearance; and how they proceed", und kommt schließlich zu dem Resultat: Es gibt Erscheinungen, wenn auch die Einbildungskraft der Menschen mehr schaffe, als wirklich vorkommen. Die Seelen Verstorbener können nicht erscheinen; jede Erscheinung ist entweder ein Engel oder ein Teufel (Ch. VIII).

Wie Defoes Werk beschäftigt sich eine ganze Reihe ähnlicher Bücher theoretisch mit Geistererscheinungen:

1701 Something touching Devils, Apparitions, and Impulses, von George Hammond; 1708 The Possibility of Apparitions, von W. Assheton; 1727 An Essay on Apparitions, von Andrew Moreton; 1759 Life after Death; or the History of Apparitions, Ghosts, Spirits, or Spectres, consisting of a variety of true Stories attested by people of undoubted veracity; 1760 The Apparition to a Gentleman, London, Pyle; 1799 Apparitions, Supernatural Occurrances, Demonstrative of the Soul's Immortality. Schottische Bücher dieser Art verzeichnet Charles Kirkpatrick Sharpe, History of Witchcraft in Scotland, London, Glasgow, 1884, p. 255 ff.

Wenn Alexander Pope in der Vorrede zur Odysseyübersetzung, 1725, in der Abteilung Of the Machinery sagt: „The chief passion which it (sc. the epic poem) aims to excite being admiration nothing is so conducive to that as the marvellous", so denkt er weniger an Geister als an die homerischen Götter.

Henry Fielding setzt in der dramatischen Satire Tom Thumb the Great (1730; 1731 im Druck erweitert; neugedruckt durch F. Lindner, Berlin, 1899) den Spott auf Theatergeister fort, ganz in der Art und in Nachahmung des Rehearsal. Er zeigt zu Beginn des dritten Aktes einen Ghost solus, der einen Monolog hält:

> „Hail! ye black horrors of the midnight's midnoon!
> Ye fairies, goblins, bats, and screech-owls, hail!" etc.

König Arthur kommt dazu und will den Eindringling in sein Schlafgemach totschlagen. Auf die Worte des Geistes: „I am a ghost, and am already dead", ruft der König:

> „— — yet by thy shroud
> I'll pull thee backward, squeeze thee to a bladder
> — — — — — — — — — — —
> Thou fly'st! 'Tis well (Ghost retires),
> I thought what was the courage of a ghost!"

Das Gespenst stellt sich schließlich vor als Geist von Tom Thumbs Vater, der gekommen ist, den König vor dem Nahen des aufständischen Grizzle zu warnen. Die Stelle parodiert

hauptsächlich Drydens Conquest of Granada, II. Teil, IV 2. Almansor will dort in der Nacht zur Königin, zu der ihn verbotene Liebe zieht, da stellt sich ihm warnend der Geist der Mutter entgegen, den er indessen nicht erkennt und ihn bedroht:

„I'll pull thee backwards, by thy shroud to light,
Or else I'll squeeze thee, like a bladder there, — —"
„So art thou gone? Thou canst no conquest boast,
I thought what was the courage of a ghost."

Aber der Geist erscheint wieder und in 36 Versen gibt er sich zu erkennen und spricht die Warnung aus. Almanzor redet ihn an: „Thou better part of heavenly air." Fielding läßt in den Anmerkungen keinen Zweifel, daß er nicht nur dieses eine Drama treffen wollte, auch auf Drydens King Arthur, or the British Worthy und den Geist der Lausaria in Cyrus the Great, einer Tragödie von J. Banks (1696) weist er hin. In der ursprünglichen Gestalt des Stückes (von 1730) tötete Grizzle den Geist des Tom Thumb, wodurch Redensarten gegeißelt werden sollten wie: Kill my soul, stab my very soul. Noch einmal gab Fielding die Theatergeister dem Gelächter preis in der Farce Pasquin (1736). In Tom Jones (1749) endlich, wo er Betrachtungen über „the marvellous" zum Gegenstand eines besonderen Kapitels macht, warnt er vor der Einführung von Geistern in Dichtwerken überhaupt, da sie nur zu leicht lächerlich wirken können. „The only supernatural agents which can in any manner be allowed to us moderns, are ghosts; but of these I would advise an author to be extremely sparing. These are indeed like arsenic, and other dangerous drugs in physic, to be used with the utmost caution; nor would I advise the introduction of them at all in those works, or by those authors, to which, or to whom, a horse-laugh in the reader would be any great prejudice or mortification" (Book VIII, Chap. I). Im selben Werk, Buch X Kapitel II, parodiert er den unheimlichen Stil, in dem nach konventioneller Weise die Nacht geschildert wird durch Eulen-

schrei und blutige Geister. Er bleibt auch in seiner reifen Zeit bei der Jugendansicht.

Mark Akenside in den Pleasures of Imagination (1744) steht ganz auf dem Boden Addisons (Spect. Nr. 411 bis 421). Die drei Teile, in die er das Gebiet der Imagination teilt, sind ihm „the Sublime, the Wonderful, the Fair" (I 144, 145). Daß er Freude am Wunderbaren hat, zeigt sich durch ein hübsch ausgeführtes Bild, wie abends am Herde die Dorfalte den Kindern Geschichten erzählt

„of unquiet souls
Risen from the grave to ease the heavy guilt
Of deeds in life conceal'd; of shapes that walk
At dead of night, and clank their chains, and wave
The torch of hell around the murderer's bed" (I 261 ff.).

Doch im weiteren Verlauf des Gedichtes wendet er sich als Aufklärer von solchen Schrecken ab, und mit „a wreath of Plato's olive" möchte er „at once dispel those monkish horrors" (I 407). In der späteren Fassung des Gedichtes behielt er nur mehr die Abteilungen Sublime und Fair bei, beseitigte mit der Partie über das Wunderbare auch die Geschichtenerzählerin und druckte nur die polemischen Stellen ab. Obwohl in dichterischer Form schreibend, ging er an dichterischer Auffassung nicht über Addison hinaus, sondern nur in der Schärfe seines absprechenden Urteils.

James Thomson verrät einen gewissen Gegensatz zu Addison und Fielding, denn sein Prolog zu Tancred and Sigismunda zeigt ein leises Bedauern, daß die Dramendichtung jener Zeit, 1745, ängstlich vor der Darstellung des Übernatürlichen zurückschreckt. Kühn, sagt er, ist der Mann, der in diesem Zeitalter

„Presumes to tread the chaste corrected stage:
— — — the fairy people fade,
The demons fly, — the ghost itself is laid."

Gegen 1749 schrieb William Collins seine Ode on the Popular Superstitions of the Highlands of Scotland (1788 gedruckt), die sich wie ein Programm der

späteren Romantischen Schule ausnimmt. Seinem Freunde John Home, der nach Schottland ging, empfiehlt er, zu singen,

„How they, whose sight such dreary dreams engross,
With their own vision oft astonish'd droop,
When, o'er the watery strath, or quaggy moss,
They see the gliding ghosts unbodied troop."

Schildern soll er, wie der klagende Geist des Bauern, den der Kelpie, der Wasserdämon ins Verderben gelockt, seinem Weibe erscheint, wie um Mitternacht die Schatten der Könige ihre Gräber verlassen,

„And on their twilight tombs aërial council hold".

Und bedeutsam wird wieder Shakespeare als Vorbild hingestellt:

„Nor need'st thou blush that such false themes engage
Thy gentle mind, of fairer stores possest:
— — — — — — — — — — — —
— Shakespeare's self, with every garland crown'd,
Flew to those fairy climes his fancy sheen,
In musing hour; — — — —
The shadowy kings of Banquo's fated line
Through the dark cave in gleamy pageant pass'd."

Mehr als irgend ein älterer Schriftsteller Englands empfiehlt er hiermit die Wiederaufnahme der Geister Shakespeares.

Ein Bahnbrecher der „Gotik" wurde der Bischof Richard Hurd 1762 in den Letters of Chilvalry and Romance, drei Jahre vor den Reliques und dem Castle of Otranto. Er glaubt, „that the Gothic manners, and Gothic superstitions, are more adapted to the uses of poetry, than the Grecian".

Dr. Johnson in der Vorrede zur Shakespeareausgabe 1765 zeigt sich gegenüber den romantischen Geistern etwas befangener. Er rühmt zwar nach Addisonscher Weise die Natürlichkeit der Geister Shakespeares, „even where the agency is supernatural, the dialogue is level with life", und prägt das Epigramm: „Shakespeare familiarizes the wonderful";

aber er fällt dieses Lob fast widerwillig: „such is the power of the marvellous, even over those who despise it, that every man finds his mind more strongly seized by the tragedies of Shakespeare than of any other writer".

Mrs. Montagu widmet 1769 in ihrem Essay on the Writings and Genius of Shakespeare den übernatürlichen Wesen des großen Elisabethaners ein besonderes Kapitel. Sie bewundert an seinen Gestalten dieser Art eine geheimnisvolle Feierlichkeit (mysterious solemnity) und die richtige Auswahl der charakteristischen Züge, „something highly characteristic of each particular being which he exhibits. — His ghosts are sullen, melancholy, and terrible". Auf Addisons Natürlichkeitsprinzip weiterbauend, verlangt sie für die Geister des Dramas stimmungsvolle Umgebung, und zwar müsse diese dem Volksglauben entsprechen: „Ghosts, at the midnight hour, visiting the glimpses of the moon, and whispering a bloody secret, from propriety of place and action, derive a credibility very propitious to the scheme of the poet. ‚Reddere personae — convenientia cuique', cannot be less his duty in regard to these superior and metaphysical, than to human characters". Offenbar nach systematischer Erwägung des Problems fährt sie fort: „Indeed, from the invariableness of their natures, a greater consistency and uniformity is necessary; but most of all, as the belief of their intervention depends entirely on their manners and sentiments suiting with the preconceived opinion of them". Die Hauptsache drückt sie so aus: „Every operation that develops the attributes, which vulgar opinion, or the nurse's legend, have taught us to ascribe him (einem solchen Wesen), will augment our pleasure". Die Grundbedingung für jede Wirkung des Übernatürlichen ist dabei Erhabenheit und Schrecklichkeit. „The supernatural divested of ‚the august and the terrible' makes but a poor figure in any species of poetry." Auf das Verhältnis des Geisterwesens zum Ganzen des Dichtwerks, besonders des Dramas, übergehend, verlangt sie, die Störung des Naturlaufs durch die Bedeutsamkeit der Handlung ge-

rechtfertigt zu sehen. Wie Addison und um dieselbe Zeit auch Lessing sieht sie alle diese Forderungen erfüllt bei dem Geist im Hamlet.

Der anonyme Verfasser der Cursory Remarks on Tragedy, on Shakespeare etc. (1774), führt die Untersuchung der Mrs. Montagu weiter, wie das Erscheinen eines Geistes auf der Bühne zu gestalten sei: Es dürfe nur von kurzer Dauer sein, andernfalls würden wir mit dem Geiste vertraut, und aus dem geheimnisvollen, furchtbaren Wesen werde etwas Lächerliches. Leider macht er diese zutreffende Bemerkung in einer schiefen Lobrede auf den Geist in Voltaires Semiramis, dessen Erscheinen durchaus nicht furchtbar und natürlich wirkt.

Im Jahre 1782 hatte der Modedichter William Hayley den Eindruck, als wären die Geister in der Tragödie abgetan und überwunden; nur für den Geist in Shakespeares Hamlet machte er noch eine Ausnahme:

„The heroic Muse, in earthly virtue strong,
May drive the host of angels from her song,
As her fair sister Muse, the tragic queen,
Has banish'd ghosts from her pathetic scene,
Tho' her high soul, by Shakespeare's magic sway'd,
Still bends to buried Denmark's awful shade."
(Essay on Epic Poetry, Epistle V 183—188.)

Das Aufschießen des Schauerromans in den neunziger Jahren blieb nicht ohne Wirkung auf die Kritik. T. J. Mathias erkennt 1794 in seinen Pursuits of Literature die Kunst der Mrs. Radcliffe rückhaltslos an; er nennt sie „the mighty magician of the Mysteries of Udolpho, bred and nourished by the Florentine Muses in their sacred solitary caverns, amid the paler shrines of Gothic superstition, and in all the dreariness of inchantment" (Dialogue I). Als aber 1796 der Taylorschen Leonorenübersetzung sich die von Stanley, Scott, Pye und Spencer anreihten, kam ihm und anderen Engländern diese Mode etwas lächerlich vor.

Er läßt im Dialogue 1796 den Author zu seinem Freunde Octavius sagen: Das verstände er auch,

> „With Spartan Pye lull England to repose,
> Or frighten children with Lenora's woes.“

In einer Anmerkung zu dieser Stelle nennt er die Leonorenballade „a sort of Blue-Beard story“ und „such diablerie Tudesque“. Auch verdammt er den 1795 erschienenen Schreckensroman „The Monk“ des Lewis als „disgraced by a diablerie and nonsense fitted only to frigthen children in the nursery“ (Dialogue 1797). Soll es in der Dichtung nichts mehr geben als „ghosts and trinkets“? Daran reihte er das oft zitierte Epigramm:

> „No German nonsense sways my English heart,
> Unus'd at ghosts and rattling bones to start“ (ebd.).

Einige Jahre später, 1799, beschwor er den Meister des aufklärenden Klassizismus in der Satire The Shade of Alexander Pope on the Banks of the Thames, und läßt ihn als gestörten Geist klagen über die daniederliegende Literatur, speziell über den Monk, die Schauerromane, die „deutsche Schule“.

Dieser literarische Widerspruch gegen die von den Engländern getroffene Auslese aus unserer Dichtung verband sich bei den Verfassern des Anti-Jacobin (1797/98) mit einer politischen Bekämpfung der revolutionären Sturm- und Drangdramen: So entstand J. H. Freres übermütig verzerrendes Spottstück The Rovers, or the Double Arrangement, das auf deutsche Dramen gemünzt ist. Den angeblichen Unsinn dieser Stücke soll es treffen, wenn es sofort nach dem Prolog heißt: „Flash of lightning. — The ghost of Prologue's Grandmother by de father's side, appears to soft music, in a white tiffany riding-hood. Prologue kneels to receive her blessing“ etc. Eine andere Bühnenanweisung (I, letzte Szene) betreffend Särge und Totenschädel in der Abteigruft zu Quedlinburg geht auf die Klosterromantik.

Der behagliche Schreckensschilderer Lewis ließ sich die Angriffe und Parodien auf seine Werke ohne weiteres gefallen. In den Tales of Terror (1799), wo es von Geistern am krassesten wimmelt, verstieg er sich am Schluß im Mudking or Smedleys Ghost sogar zu einer vernichtenden Selbstkritik:

„Where rolls Fleet Ditch its sable flood,
A moonstruck bard sat nigh;
Shiv'ring he sat, and viewed the mud
With contemplative eye."

Da erhebt sich Smedleys Geist und rät ihm, in den Schlamm zu springen und Schauergeschichten zu schreiben: „Let Percy's praise thy ballads bribe, And be his honours thine." Der Barde springt auch hinab:

„Romance enchants his spellbound head,
And dulness guides his pen.

— — — —

He quaffs from Dutch and German brain
The stream of sluggish song."

Und schließlich: Die Eule schreit,

„And on the wave, as faint it floats,
Each Tale of Terror dies."

So sprach sich die Geistermanie selbst ihr Todesurteil. Das hinderte zwar Lewis nicht, im nächsten Jahr mit seinen Mitarbeitern eine ähnliche Sammlung, die Tales of Wonder, zusammenzustellen, aber niemand nahm ihn mehr ernst. Der junge Byron befand sich durchaus in Übereinstimmung mit der Meinung Londons, wenn er ihn 1809 in English Bards and Scotch Reviewers ansang:

„Oh! wonder-working Lewis! Monk, or Bard,
Who fain would make Parnassus a church-yard!" (265/66).

II. Poetische Verwendung der Geister.

a) Erzählende Prosa.

Die ältere Schule des englischen Romans im 18. Jahrhundert verwendet gern derbhumoristische Episoden, in denen ein falscher Geisterspuk in Szene gesetzt wird oder die erregte Phantasie den Abergläubischen Gespenster vorspiegelt.

Vorbilder solcher Episoden finden sich schon im 17. Jahrhundert, wie uns der Schelmenroman The English Rogue (1665) von Rich. Head zeigt. Mehreremal wird dort jemand für seinen Geist gehalten: So erzählt Latroon, wie die Frau seines Herrn gegen Morgen an die Seite ihres Mannes zurückkehren will, von dem Erschreckten aber für eine Erscheinung gehalten wird, deren furchtbares Aussehen er nachher sehr ergötzlich beschreibt (Part I Chap. XXVII). Der ausgehungerte Latroon sieht so elend aus, daß man ihn für ein Gespenst nimmt (I Chap. XXVI). Er und ein Kapitän übernachten in einem Haus, wo es angeblich spukt. In der Nacht schleicht sich ihr Maultiertreiber in die Vorratskammer, wo er ungeschickterweise ein Brett mit Zinntellern umwirft, und während jene denken, der Geist sei gekommen, betrinkt er sich ruhig (IV Chap. I). In den Chapbooks stehen ähnliche Szenen; z. B. erschreckt der Rüpel Jack Horner einen Schneider, indem er den Kopf einer getöteten Ziege sich vorhält (Ashton, Chapbooks of the 18th Century, London 1882, 245). In allen diesen Fällen wird gar nicht versucht, den Leser unter den Bann des Unheimlichen zu stellen; Furcht und Grauen empfindet nur die Person der Erzählung, und über dieses grundlose Entsetzen wird einfach gelacht. Grobe Schwänke sind es, die den einzigen Zweck haben, mit ihrer niedrigen Komik den Leser zu unterhalten. Im Lauf des 18. Jahrhunderts wird sich verfolgen lassen, wie solche Motive verfeinert und höheren Zwecken dienstbar gemacht werden.

Keinen Schwank, aber auch keine Gruselgeschichte wollte 1705 Daniel Defoe schreiben mit A True Re-

lation on the Apparition of one Mrs. Veal, the next day after her death to one Mrs. Bargrave, at Canterbury (Works, Oxford, 1841, Vol. V 341 ff.). Er wollte nur in schalkhafter Weise die Gläubigkeit der Leserwelt zu Reklamezwecken ausnützen; Drelincourts „Trostbuch gegen Todesfurcht", der Ladenhüter eines Verlegers, wurde damit empfohlen und fand nun in der Tat reißenden Absatz. Die Erzählung umfaßt ungefähr 10 Oktavseiten. Es wird darin berichtet, wie zwischen zwei alten Freundinnen mit der Zeit eine Entfremdung eintrat. Eines Mittags aber erscheint Mrs. Veal bei ihrer Freundin zum Besuch. Sie ist in Reisekleidung und gibt an, die Stadt verlassen zu wollen. Unauffällig preist sie das erwähnte Buch und läßt sich daraus vorlesen. Dann bricht sie auf, vermeidet aber den üblichen Kuß, wie sie schon bei der Begrüßung getan. Mrs. Bargrave erfährt erst später, daß ihre Freundin schon einen Tag vor dieser Begegnung, genau zur Stunde des Besuchs, gestorben war. Sorgsam wird die Geschichte noch durch einen Friedensrichter beglaubigt. Der nüchternen Erzählung, die sich nirgends über den Alltagston erhebt, fehlt alles Grausige und Geisterhafte, der Geist erscheint am hellen Mittag Die Darstellung wendet sich an den Verstand, nicht an die Phantasie.

Vorbildlich für die Geschichte der Mrs. Veal waren Berichte, die das Vorkommen von Geistererscheinungen beweisen sollen und deren Defoe selbst 1720 in The Life and Adventures of Mr. Duncan Campbell eine ganze Reihe brachte, z. B. die ziemlich lächerliche Geschichte von dem irischen Kellermeister, den Geister forttragen wollten. Eines Tages, gegen Abend, wird plötzlich ein Tau um seinen Körper geschlungen, und unsichtbare Hände ziehen ihn fort. Ein Reiter, der entgegenkommt, greift auf Zurufen nach dem Tau; er erhält dafür einen Schlag, aber der Kellermeister wird befreit (Vol. XIX 63). Im Anhang steht eine Geschichte von einem Knaben, der auf dem Schulgange täglich einen Geist gleiten sah, bis der Priester

ihn begleitete und den Geist besprach (Vol. XIX 275). Mehr in der Art einer Romanepisode ist ein Bericht in Defoes History and Reality of Apparitions (1727) gehalten. Räuber überfallen um Mitternacht ein Haus. In jedem von drei aufeinanderfolgenden Zimmern sehen sie denselben alten Mann in bittender Stellung sitzen, ja, in zwei Zimmern erblicken sie ihn zugleich. Sie wollen dem Alten zu Leibe gehen, da verschwinden zwei der Gestalten, die dritte aber erhält plötzlich ein schreckliches Aussehen. Unterdes sind der Verwalter und drei Diener aufs Dach gekrochen und werfen gleichzeitig durch die Kamine der drei Zimmer Bomben hinab, so daß ein Teil der Räuber getötet wird, die übrigen aber fliehen, denn sie meinen, eine Legion Teufel käme durch den Kamin (Vol. XIII 82). Die Geschichte könnte ebensogut im English Rogue stehen oder später in einem Romane Smolletts.

Ausschließlich Satiren sind von Swift zu nennen. So parodiert er den Fall des Whigministeriums im Jahre 1710 mit The Story of the St. Alban's Ghost; or, the Apparition of Mother Haggy (1710). Königin Anna wird als eine Herrin hingestellt, gegen die sich die Dienerschaft verschwört. In einer Nacht, deren Grausigkeit mit humorvoller Übertreibung ausgemalt ist, kommen die Verschworenen zusammen, werden aber durch den Geist der Hexe Mother Haggy zersprengt. Drastisch, wie es Smollett später tat, wird der Geist geschildert: „Flames of fire issued from her nostrils, and a sulphurous smoke from her mouth, which together with the condition some of the company were in, made a very noisome and offensive smell —". Als jeu d'esprit wird der Grubstreet Stil nachgeahmt, Abschweifungen, krasse Häufung der Gruselmotive und Unlogik steigern die komische Wirkung. Mit ähnlichem Erfolge wendete er den Jeremiaston an in der Satire: A Wonderful Prophecy taken from the mouth of the spirit of a person who was barbarously slain by the Mohocks etc. Breathed forth in the year 1712, einer Parodie auf die zeitgemäßen Klagen

über die Mohocks, d. h. „rakes and debauchees“. In seinem Hauptwerk, Gulliver's Travels (1726), gebraucht er das Lucianische Motiv von den Totengesprächen, das ihm als gelehrtem Satiriker von Haus aus nahe lag. Er macht Gulliver zum Gast des Gouverneurs von Glubbdubdrib, dem Zauberereiland. Die Mienen grotesk gekleideter Wachen verursachen demselben eine Gänsehaut, und seine Bestürzung steigt aufs Höchste, als alle Diener auf einen Wink spurlos verschwinden. Als sich dann Gulliver an solchen Anblick gewöhnt hat, läßt ihm sein Gastfreund alle Geister erscheinen, die er sehen mag; so Alexander den Großen an der Spitze seines Heeres, der versichert, er sei nicht an Gift, sondern übermäßigem Trinken gestorben, Hannibal, der über die Alpen zieht, Caesar, der gesteht, „that the greatest actions of his own life were not equal, by many degrees, to the glory of taking it away“ und dgl. Vor der satirischen Hauptabsicht weicht jede realistische Darstellungsfreude. Schon Lucians Geister erregten kein Grauen, und Swifts gar sind nur Bilder einer laterna magica.

Daß Addison im Spectator (1711—13) und Guardian (1713) Geister absichtlich des Schreckhaften entkleidet, um dem Aberglauben nicht Vorschub zu leisten, ist nach der obigen Darlegung seiner aufklärenden Bestrebungen nur zu erwarten. Aus demselben Grunde vermeidet er Geistergeschichten landläufiger Art; höchstens bringt er Erzählungen aus den Anschauungen einer anderen Zeit heraus, oder eines andern Volkes. Den Alten folgt er in der dem Josephus nacherzählten Geschichte der Königstochter Glaphira, deren erster Gemahl ihr verzeihend im Traum erscheint, als sie sich in dritter Ehe mit seinem Bruder verbunden hatte (Sp. Nr. 110), sowie in der durch Lucian angeregten moralsatirischen Traumerzählung in Nr. 158 des Guardian. Unter der Lektüre der Totengespräche eingeschlafen, sieht der Erzähler das Totengericht und, je nach Verdienst, die Verwandlung der Seelen zur Schönheit der Jugend oder zur Mißgestalt. Rabbinischer Überlieferung nach erzählt Addison,

wie Adam die Seelen seiner Nachkommen sah (G. Nr. 139). Die orientalische Art ist vertreten durch eine Geschichte (G. Nr. 167), die er erst kürzlich aus einem arabischen Manuskript übersetzt wissen will. Der persische Königssohn Abdallah liebt Balsora, die Tochter seines Erziehers, des weisen und zauberkundigen Helim. Da verliebt sich in dasselbe Mädchen sein Vater, der außer dem größten Teil seiner Verwandten schon 35 Königinnen umgebracht hat. Als Helim keinen andern Ausweg sieht, gibt er den Liebenden ohne Abdallahs Vorwissen einen Trank, der sie in totenähnlichen Schlaf versetzt, und läßt sie dann aus der königlichen Familiengruft, dem aus schwarzem Marmor erbauten Black Palace, wo sie beigesetzt wurden, entweichen. Der Sage gemäß sollen nämlich die Seelen der beigesetzten Angehörigen der königlichen Familie beim ersten Vollmond durchs Osttor gehen. Helim schmückt die Liebenden mit kostbaren hellen Gewändern, und mitten durch die sich niederwerfenden Negerwachen verlassen die Beiden den Palast. William Beckford benutzte später diese Erzählung für seinen Roman Vathek (1786 s. u.). Die Anschauungen der Indianer endlich, wonach alle Dinge Seelen besitzen, die nach dem Untergange der Körper ins Jenseits gehen, werden illustriert durch die Geschichte von dem visionären Indianer, der ins Geisterreich gelangt. Ein Löwe, ein dichtverschlungener Wald und ein Strom, scheinbar unüberwindliche Hindernisse, erweisen sich als leere Phantome, durch deren Scheinbilder er hindurchschreiten kann. In paradiesischen Gefilden der Seligen sieht er nun unzählige Geisterschwärme und schließlich auch sein geliebtes Weib (Sp. Nr. 56). Viel Eigenes hat Addison in diesen Erzählungen nicht hinzugetan, von Bedeutung ist nur ihre Auswahl. In der Theorie steht er der Romantik näher als in der Praxis, wo ihn pädagogische Rücksichten bestimmten.

Daß Henry Fielding es verstand, dem Geisterspuk die komische Seite abzugewinnen, sahen wir schon in Tom Thumb; auch in seinen Romanen ging er an diesem Thema

nicht vorüber. Im Joseph Andrews (1742) gab er dem Pfarrer Adam einen humoristischen Zug dadurch, daß er ihn an Geister glauben ließ. Auf der nächtlichen Landstraßenwanderung mit Joseph und Fanny wird er durch ein halbes Dutzend näherkommende Lichter erschreckt und beginnt eine Beschwörung. Es stellt sich hinterher heraus, daß Schafdiebe ihm diese Angst verursacht hatten (Book III, Chap. II). Da Adam im Grund eine würdige Persönlichkeit ist, wird indessen diese Seite seines Wesens nicht sehr betont. Mehr dürfte das schon geschehen bei der Gestalt des Barbiers und früheren Dorfschulmeisters Partridge in Tom Jones, 1749. Inzwischen war 1748 Smollett aufgetreten, der es ja besonders liebte, manche seiner Personen mit einer gehörigen Dosis Geisterglauben auszustatten, und er war nicht ohne Einfluß auf Fielding geblieben: Partridge erinnert an den abergläubischen Barbier Strap in Roderick Random. Zum Beweise, daß Gehängte diejenigen, die sie an den Galgen brachten, umspuken, erzählt Partridge mit vielen Abschweifungen eine Geschichte, die darin gipfelt, daß ein Bursche auf dem Heimweg vom Wirtshaus einem weißgekleideten Geist begegnet sein will. Nach furchtbarer Prügelei der beiden findet man am nächsten Morgen ein totes Kalb auf dem Kampfplatz. Boshaften Leuten, die daraus ihre Schlüsse ziehen, glaubt Partridge indessen nicht (Book VIII, Chap. XII). Wie Adam wird Partridge eines Nachts durch Lichter erschreckt (Book XII, Chap. XII). Von einer ganz neuen Seite packt der geistreiche Fielding das Geisterthema an, wo er den abergläubischen Partridge ins Theater führt und ihn Hamlet sehen läßt. Über den Bühnengeist macht sich Partridge lustig: Das sei kein Geist. Durch Garricks Spiel als junger Hamlet gerät er aber in eine Angst, die die ganze Nachbarschaft belustigt. Die folgende Nacht wagt er nicht ins Bett zu gehen (Book XVI, Chap. V). Zur Komik der Situation gesellt sich hier tieferes Interesse. Es wird gezeigt, wie Geister der Bühne auf naive Menschen wirken. Die Erscheinung des Geistes macht eher einen

lächerlichen als furchtbaren Eindruck, ergreifend wirkt sie erst durch das gutgespielte Entsetzen des Gegenspielers, der sie erblicken soll. Mehr in traditionellen Bahnen steht die Episode, wo Tom Jones für einen Geist gehalten wird. Er ist vom Fähnrich Northerton arg zugerichtet worden, doch ist seine Wunde nicht so gefährlich, wie man glaubt. Um sich Genugtuung zu verschaffen, begibt er sich nach Mitternacht zum Zimmer seines Gegners, der im selben Wirtshaus einquartiert ist. In der bleichen Gestalt mit dem verbundenen Kopf, dem blutbefleckten Rock und dem bloßen Degen glaubt die Schildwache einen Geist zu sehen, feuert ihr Gewehr ab und wirft sich zu Boden. Den alarmierten Hausbewohnern erzählt sie die schreckliche Begebenheit. „Why, I have seen the young volunteer that was killed yesterday — all over blood, vomiting fire out of his mouth and nostrils“. Die Erscheinung habe den Fähnrich an der Kehle gepackt und sei mit ihm unter Donnerschlag davongeflogen (Book VII, Chap. XIV). Die Geschichte verrät in ihren Grundzügen die Verwandtschaft mit den Rogueepisoden, nur daß Fielding sie auf das Niveau seines Romans hob, sie zur Förderung der Gesamthandlung dienen ließ und in engen Zusammenhang damit brachte.

In die Schattenwelt führt Fieldings Journey from this World to the Next (1743). In einem Manuskript erzählt ein Geist, wie er stirbt und von einem jungen Gentleman in gelbseidener Weste, Merkur, zu der Kutsche gewiesen wird, die die reisenden Geister ins Jenseits bringt. In der Geisterkutsche (auch die Pferde sind Geister) geht es genau so zu, wie auf anderen Reisen: Die Passagiere erzählen sich ihre Erlebnisse, d. h. hier ihre Todesarten. Mit vollkommen ernster Miene wird auch erwähnt, wie ein Geist errötet und um Verzeihung bittet. Man kommt zum Palast des Todes, zur Stadt der Krankheiten, zum Rad der Fortuna, zum Totengericht. Das letztere gibt natürlich Veranlassung zu einer satirischen Musterung aller Stände und Charaktere. Typen werden vorgeführt: The Duke, the Beau, the Prude, the Poet.

Eine Schilderung Elysiums bietet Gelegenheit, Geister aus allen Jahrhunderten miteinander Gespräche führen zu lassen. Julianus Apostata berichtet auf ca. 77 Oktavseiten die Erlebnisse seiner langen Seelenwanderung, Anna Boleyn erzählt ihre Lebensgeschichte, dann bricht das Werk absichtlich fragmentarisch ab. Lucian hat an dieser Geisterwelt den Hauptanteil, Christliches aber mischt sich in die Anschauungen der Alten, dazu gesellt sich die Allegorie, wie etwa in The Pilgrim's Progress. Bemerkenswert ist, daß sich, wie wohl bei allen Nachahmungen Lucians, nichts Grausiges mit dem Humor verbindet, noch nichts von dem Unheimlich-grotesken, wie es später, z. B. im Grim, King of the Ghosts der Tales of Terror begegnet. Die Vermeidung jeder ernsten Behandlung der Geister stimmt mit den in Tom Jones (s. o.) ausgesprochenen Grundsätzen überein.

Smollett (Roderick Random, 1748; Peregrine Pickle, 1751; Ferdinand Count Fathom, 1753; The Adventures of Launcelot Greaves, 1762; The Adventures of an Atom, 1769; The Expedition of Humphry Clinker, 1771) schloß sich in manchen Punkten enger an den alten Abenteurerroman an und ist vielfach gröber als Fielding. Er macht daher auch unbefangener Gebrauch von der Romanepisode mit falschem Geisterspuk; diese Szenen schießen bei ihm ins Kraut. Mehr als einmal läßt er jemanden in humoristischem Irrtum für einen Geist gehalten werden. Entsetzt erblickt der Bauer im Stroh seiner Scheune den blutüberströmten Roderick Random und steht „trembling with the pitch-fork extended before him, his hair bristling up, his eyes staring, his nostrils dilated, and his mouth wide open". Der hinzukommende Vater hält seinen Sohn für behext. Da er kurzsichtig ist, holt er seine Brille hervor, dann aber ist sein Schrecken ebenso groß und er beginnt, den vermeintlichen Geist zu beschwören. Als Roderick die Hand erhebt, ergreifen beide die Flucht. Der Alte fällt und, ohne sich Zeit zu nehmen zum Aufstehn, kriecht er auf allen Vieren hinaus (Rod. Random, Chap. XXXVIII). Es ist eine

Episode, die deutlich an den English Rogue erinnert. Grobe, aber unwiderstehliche Situationskomik haben wir in den beiden nächtlichen Wirtshausszenen, in denen der Maler Pallet eine Rolle spielt. Derselbe weiß von einem sehr eigenartigen Geist zu berichten, nachdem im Dunkeln seine Hand zuerst auf die Glatze des auf allen Vieren kriechenden Kapuziners, dann zwischen dessen Zähne geriet; das andere Mal reitet er mit einem Esel ins Zimmer des Juden, der ihn für eine Erscheinung Bileams hält (Peregrine Pickle, Chap. LIV und LVIII). Ähnlich wie Roderick wird in Ferdinand Fathom der Held für ein Gespenst gehalten; die Alte im Räuberhause glaubt in ihm den Geist des ermordeten Gastes zu sehen (Chap. XXI). Ganz außerhalb der Handlung steht im selben Roman die Episode von der Entführung im Sarg. Als der Vater den Wagen anhalten läßt, springt das Mädchen schreiend aus dem Sarg und wird von den Umstehenden für den Geist der Toten gehalten (Chap. LXVI). Das Motiv ist nicht neu; es stammt aus Fletchers Knight of the Burning Pestle IV 4 und kehrte bereits in dem Lustspiele Steeles Funeral, or Grief à la Mode (1702) wieder.

Ganz besonders liebte es Smollett, seine Personen Geistererscheinungen in Szene setzen zu lassen, um andere zu erschrecken. Als der Menschenfeind Crabtree, der sich jahrelang taub stellte, den Wahrsager spielt, will er die ärgsten Spötter durch eine Geistererscheinung bekehren. Kerzen, die mittelst Schwefels blau brennen, ein schwarzverhängter Tisch und gekreuzte Knochen sollen die Leute in die nötige Stimmung versetzen. Der Mitverschworene Peregrine, der sich am ungläubigsten stellt, wird darauf in einem Raum allein gelassen. Die Gesellschaft hört furchtbaren Lärm und den Ruf: „Guard me, Heaven! my uncle Trunnion!“ — und man findet Peregrine scheinbar besinnungslos am Boden (Peregrine Pickle, Chap. LXXXIV). Arg mitgespielt wird im selben Roman vor allem dem Commodore Trunnion, und stellenweise geht hier Smollett, wovor sich Fielding hütete,

über die Grenzen des guten Geschmacks hinaus. Ein köstlicher Humor liegt freilich darin, daß Trunnion, der sich eines Nachts mit zwei Dohlen herumschlug, in der Überzeugung, es seien böse Geister, daß Trunnion nur durch Geisterspuk ins Ehejoch geschreckt werden kann, wenn auch die Mittel dazu etwas abgeschmackt sind; durch den Kamin wird nämlich um Mitternacht ein Bündel stinkender Weißfische hinabgelassen, durch ein Sprachrohr mit Donnerstimme gerufen: „Trunnion! turn out and be spliced, or lie still and be damned“, und ein Pistolenschuß durch den Kamin markiert den obligaten Donner (Chap. VII). Wir empfinden aber nicht das Behagen wie Smollett, wenn er erzählt, wie der elfjährige Peregrine seinen Onkel mit einer Geistererscheinung so schreckt, daß man nachher den Alten in kaltem Schweiß auf dem Boden findet. Wie Jack Horner (s. o.) den Ziegenkopf benutzte, so fertigt Pipes aus einer Ochsenhaut eine schreckliche Maske mit Hilfe eines Haifischgebisses und rush lights dahinter. Eine Mischung von Schwefel und Salpeter wird zwischen die Zähne getan und angezündet. Peregrine geht mit einem Licht vor dem verkleideten Pipes her, und als er schreiend das verlöschende Licht fallen läßt, steht das Phantom, das blaue Flammen speit, im Dunkel der Nacht vor Trunnion. Der Entsetzte schlägt schließlich mit der Krücke zu, worauf sich die Erscheinung zurückzieht; er ist überzeugt, er habe Davy Jones gesehen, den Obersten aller bösen Geister der Tiefe (Chap. XIII). In Launcelot Greaves wird Captain Crowe, bezeichnenderweise wieder ein alter Seebär, auf eine ähnliche Weise gefoppt. Wie der Titelheld, will er sich zum Ritter schlagen lassen und hält nachts in dunkler Kapelle Waffenwache. Um ihn von dem törichten Vorhaben abzubringen, werden durch Laken, die die Wirtin borgt, zwei Geister herausgeputzt, und zu größerer Wirkung wird ihnen noch flüssiger Phosphor auf die Stirn gerieben. Doch der Brave verhält sich gegen die Gespenster anders, als erwartet wurde. Zunächst klappert er mit den Zähnen, doch er wird wütend, als die Er-

scheinungen sich als seine Großmutter und Tante ausgeben. Als sie gar behaupten, sie kämen vom Himmel, schreit er: „Ye lie, ye bitches of hell!" und dringt so resolut mit dem Degen auf sie ein, daß nur schleunige Flucht sie rettet (Chap. III). In seinem Aberglauben ist Crowe nur bestärkt worden durch das Abenteuer, wie er später beweist (Chap. XXII). Im selben Roman wird ein schlechter Richter erschreckt. Auf eine gemalte Stirnwunde deutend erscheint vor ihm der junge Oakly, dessen Tod er verschuldet zu haben glaubt, und besinnungslos stürzt er zu Boden (Chap. XII).

Von den angeführten Episoden, in denen der Humor vorherrscht, und wo man die vermeintlichen Geister gleichsam von den Kulissen aus sieht, sind drei andere getrennt zu halten, die zur Romantik hinweisen. Die nächtliche Erscheinung des schwarzen Raben und des alten Mannes in Roderick Random, durch die der Held und der Barbier Strap im Wirtshause erschreckt werden, bleibt zunächst auch dem Leser unaufgeklärt. Der weißbärtige Alte ringt die Hände, und „there was a certain wild peculiarity in his eyes and countenance that did not savour of this world" (Chap. XIII). Erst nachher stellt sich heraus, daß es ein Schwachsinniger war. Eine Schreckensstimmung, wie bei der Mrs. Radcliffe später, kommt natürlich nicht auf, die Sache fängt z. B. mit Leibschmerzen an, jedenfalls aber ist hier ein Ansatz gemacht, auch den Leser zu spannen und im Ungewissen zu halten. Gänzlich ausgeschaltet wird der Humor in zwei Episoden aus Ferdinand Fathom. Um die tugendhafte fünfzehnjährige Celinda, die Tochter seines Gastfreundes, zu verführen, sucht Ferdinand, sie abergläubisch zu machen. Er erzählt ihr Gespenstergeschichten, stöhnt um Mitternacht vor ihrer Tür und hängt schließlich eine Äolsharfe auf. Bestürzt über die scheinbar übernatürlichen Töne läßt sie ihn in ihr Zimmer, und er spricht auf sie ein: „That sweet air seems designed for soothing the bodily anguish of some saint in his last moments, as if it were an inspiring invitation to the realms of bliss. That full and glorious concert of voices

and celestial harps betoken his reception among the heavenly choir" (Chap. XXXIV). Der Ausgang des Abenteuers ist sehr ernst, das Mädchen stirbt. Ein Smollett fremder Ton scheint in dem gehobenen Stil der angeführten Stelle zu klingen, und in der Tat läßt sich fremder Einfluß hier nachweisen. Die Wahl des Motivs veranlaßte James Thomsons Ode on Aeolus's Harp, man erkennt sogar wörtliche Anklänge. In der 1748, also 5 Jahre vor Erscheinen des Romans, gedichteten Ode heißt es:

„II. Sure from the hand of some unhappy maid
Who died of love, these sweet complainings part.
IV. To such sadly solemn notes are strung
Angelic harps, to soothe a dying saint.
V. Methinks I hear the full celestial choir
Through Heaven's high dome their awful anthem rise."

Es scheint, als ob Thomson seinerseits wieder die Stelle in Elisabeth Rowes Letters from the Dead to the Living (1728) vorgeschwebt hätte, wo erzählt wird, wie der Geist eines Mädchens dem Bruder erschien, eine goldene Laute in der Hand, die sie rührte „to one of the melodious strains which angels sing to exspiring saints, when they would soften their agonies of death, and make its terror smile; in these languishing and melting notes I gave you an invitation to the starry mansions —" (Letter XVI). Der für Smollett ungewöhnlich pathetische Vorgang der andern Episode wird sich ebenfalls durch fremden Einfluß erklären; es sind Erinnerungen an Shakespeares Much Ado about Nothing V 3, 4 und A Winter's Tale V 3. Über Monimias Grab geworfen ruft der reuige Renaldo ihrem Geist: „Return Monimia! appear, though but for one short moment". Das Grab liegt in einer Kirche; es schlägt Mitternacht; die Eule kreischt um die Zinnen. Da tönt die Orgel, die Kirche wird hell, eine weiße Frauengestalt erscheint, und, als sie sich entschleiert, erkennt Renaldo Monimias lächelndes Antlitz. Dreimal versucht er zu sprechen, doch die Zunge versagt. Er folgt der winkenden Gestalt, und als sie seufzend

in einen Stuhl sinkt, springt er auf sie zu und hält lebend die Geliebte im Arm. Sie war totgesagt worden, um sie vor Nachstellungen zu retten (Chap. LXIII). Zu der ernsten Behandlung des Motivs kommt hinzu, daß der Leser den Sachverhalt hier nicht durchschaut; es wird sogar versucht, ihn in eine Stimmung zu versetzen, die ihn fast mit der Person der Erzählung an einen wirklichen Geist glauben macht. Zwölf Jahre später setzt hier die romantische Schule ein.

Neben den Episoden finden sich kürzere Anspielungen auf Geister. Einige Nebenpersonen werden als abergläubisch geschildert: Der Knappe Crabshaw im Launcelot Greaves (Chap. XV), und die Kammerfrau Whinnie Jenkins in Humphry Clinker (Brief der W. Jenkins „Grasco, Sept. 7.“). Geisterfurcht ist hier ein Zeichen der Unbildung. Außerdem seien folgende Stellen erwähnt: Launcelot Greaves Chap. V; Adventures of an Atom im Anfang; Humphry Clinker, Briefe des J. Melford, Bath, April 30. und des Math. Bramble, Oct. 11. Charakteristisch für Smollett sind natürlich nur die Episoden. Am natürlichsten steht es ihm, wenn er durch tollen Geisterspuk uns lachen macht, andererseits ist es bemerkenswert, daß er auch der Romantik entgegenkommt.

Richardson ist Effektmitteln abgeneigt und vermeidet daher Geistermotive, höchstens daß er von einem Geist träumen (Grandison, 1753, Vol. IV, Letter XI) oder humoristisch einen unerwarteten Besucher als solchen schildern läßt (ebd. Vol. III, Letter LXXXI). Alles was von Lawrence Sterne angeführt werden kann, ist ein Scherzwort, daß Yoricks Geist umgehen soll (Tristram Shandy, 1759—67, Vol. II, Chap. XVIII).

Während Richardson und Sterne neben Smollett standen, sind Charles Johnstone und Henry Brooke seine Schüler, und aus ihm finden wir auch die Geisterepisode in ihre Romane übernommen.

In Johnstones Chrysal, or the Adventures of a Guinea (1760—65) sucht ein selbst abergläubischer Haus-

lehrer mit Geistergeschichten die Spottlust seines Schülers zu verschüchtern. Die Phantasie des Knaben wird so erregt, daß eines Nachts ihn die Stimmen und glühenden Augen eines brünstigen Katzenpaars in Ohnmacht sinken machen. Den im Hemd herbeigelaufenen Hauslehrer will er, wie er später erzählt, für einen rettenden Heiligen angesehen haben (Vorletztes Buch, Chap. XXII, XXIII). Die Nachwirkung Smolletts ist deutlich, aber Johnstone bemüht sich, die psychologische Seite zu betonen und gibt der Erzählung eine pädagogische Spitze. Im selben Werk glaubt eine Dirne beim Erwachen aus der Ohnmacht in der Hölle zu sein, eigentlich ein Bühnenmotiv, das sich in den Roman verirrte (Book II, Chap. XV). Ein flüchtiges Wort über Geister im Drama ist unbedeutend (Book II, Chap. XIV).

Brooke erzählt im Fool of Quality (1760—70) ein paar Jungenstreiche. Dicky schreckt die Kameraden durch eine Geistererscheinung, eine lakenumhüllte Gestalt, deren Augen, Mund und Nasenlöcher durch Flammen erhellt scheinen. Der junge Harry, sein Bruder, schlägt aber unerschrocken auf das Gespenst ein, so daß dem verkleideten Dienstboten die Laterne in den Mund geschlagen wird, und er kläglich flieht (Vol. I, Chap. III). Wieder hat die Geschichte einen pädagogischen Unterton; derselbe fehlt indes bei der Fopperei des Schulmeisters Vindex durch Harry. Der Türklopfer wird vermittelst Bindfadens in Bewegung gesetzt; als gerade Vindex den Dienstboten ihre Angst vor Gespenstern wegdozieren will, ertönt das geheimnisvolle Klopfen, und er stürzt verzweifelt ins Haus (Vol. I, Chap. VI). Vol. I, Chap. III des Romans schließt mit einem Dialog zwischen Friend und Author über Geisterfurcht. Johnstone und Brooke gehen in der Geisterepisode nicht viel über Smollett hinaus, nur daß dieselbe, bei dem ersteren vor allem, nicht mehr die alte Lustigkeit zeigt.

Oliver Goldsmith läßt unter seinen Essays (1765) in Nr. 1 und 2 den Cock-Lane Geist spuken. Nr. 5, A Reverie at the Boar's-Head Tavern, Eastcheap, ist eine

philosophisch-satirische Beleuchtung englischer Vergangenheit und Gegenwart, namentlich mit Bezug auf Hexenverfolgung und Religionshaß. Er kleidet den Essay ein, indem er erzählt, wie er in der Schenke einschläft, und ihm der Wirt plötzlich in Dame Quickly verwandelt scheint, die Wirtin aus den Tagen Sir Johns. Pluto hat ihren Geist verurteilt, in der Kneipe ein Register aller Geschehnisse zu halten, und einen Abriß dieser Annalen gibt sie zum besten. Da es sich um Einkleidung einer Satire handelt, liegt es natürlich nicht in der Absicht des Erzählers, uns gruseln zu machen.

Den entscheidenden Wendepunkt in der Behandlung und Verwendung von Geistermotiven bedeutet das Jahr 1765, in dem Horace Walpole mit dem Castle of Otranto (2. Aufl. London 1765) die Romanschule einleitet, die es schließlich bis zu einer gewissen Virtuosität in der Schilderung des Geisterhaften brachte Nur Smollett hatte einmal den Versuch gemacht, ein solches Thema ernst zu behandeln, wohl gar den Leser in eine Gespensterstimmung zu täuschen. Hier aber — von den phantastischen Gulliver's Travels kann man absehen — begegnen im englischen Roman zuerst wirkliche Geister; nicht nur eine kurze Episode wird ihnen gewidmet, sondern sie treten in den Vordergrund, ja, leiten sogar die ganze Handlung. Glaubhaft und eindrücklich wird das Entsetzen der betreffenden Personen gegenüber dem Geisterhaften geschildert. Auch die Leser sollen Grauen dabei empfinden, und daher werden unheimliche und furchterregende Stimmungen bevorzugt, die auf das Übernatürliche vorbereiten. Die dazu verwendeten Momente finden sich zwar auch schon früher in der Literatur, aber jetzt werden sie gehäuft, oft bis zum Übermaß. Das Grauen wird aus einem Hilfsmittel zum Selbstzweck. Im Castle of Otranto wird gleich der unglaublichste Geisterspuk aufgetischt. Bei jeder entscheidenden Wendung der Handlung greifen Geister durch Wunder ein. Aber die richtige Umgebung ist ihnen gegeben worden, um ihre Schauer wirken zu lassen, ein

altes düsteres Schloß in der fernen Zeit der Kreuzzüge. Die Nacht wird geschildert, der bleiche Mondschein, das unsichere Licht der Dämmerung; etwas unsagbar Grauenhaftes scheint bevorzustehen, grauenhafter noch durch die Ungewißheit über das, was es ist. Entsetzliche unfaßbare Ereignisse treten ein, nicht sie indessen sind der Hauptreiz, sondern das Kindergrauen vor dem drohenden Unbegreiflichen. Dieses Grauen dauert, solange die Vorgänge uns unfaßbar und unerhört scheinen, solange uns das, was dahinter steht, verhüllt bleibt; am packendsten ist es daher im Beginn des Romans. Je mehr wir dann den Geistern in die Kulissen sehen, desto mehr nimmt unser Interesse ab, und am Schlusse erscheinen sie albern. Im Einzelnen wirkungsvoll, muß das Ganze lächerlich wirken.

Daß der Geist des von Manfred erschlagenen Alfonso sich in seinem Schlosse aufhält bis zum Tag der Rache, ist verständlich. Weshalb er aber inzwischen wächst, bis er eine ungeheure Größe erreicht, ist schwer einzusehen. Auch seine Rüstung wächst mit ihm, sogar sein Schwert, das fern verscharrt liegt. All diese Ungereimtheiten leistet sich Walpole, um ein paar gute Gruseleffekte zu erzielen. Sparsam geht er daher auch mit seinem Riesengeiste um, und, um die Spannung des Lesers wach zu halten, läßt er ihn erst stückweise sichtbar werden. Da ist es dann freilich rätselhaft und unheimlich genug, wenn man Konrad, den die Hochzeitsgesellschaft am Traualtar erwartet, zerschmettert findet unter einem Riesenhelm mit schwarzen Federn (p. 5). Der Helm fehlt von Alfonsos Marmorstatue (8, 10). Die Federn werden noch besonders ausgenützt, indem sie sich bei verschiedenen Gelegenheiten drohend schütteln (87, 88, 99); als Manfred z. B. gegen Isabella Gewalt gebrauchen will, sieht er vor den Fenstern im Mondschein den Helm schweben, dessen Federn mit hohlem, raschelndem Geräusch hin und her wehen (19). Nach dem Helm wird von dem geheimnisvollen Riesen ein Fuß und Bein (39, 40), später die gewappnete Faust sichtbar (176, 177); erst bei der

Schlußkatastrophe zeigt er sich ganz. Das Schloß stürzt ein, und in den Ruinen steht in ungeheurer Größe Alfonso. „Seht in Theodor den wahren Erben Alfonsos“ sagt die Vision, und unter Donnerschlag steigt sie feierlich zum Himmel, wo man St. Nicholas sieht, der ihn empfängt, bis die strahlende Glorie beide verhüllt (194, 195). Die Mittel des Autors, Grauen zu erregen, sind verpufft, um unser Interesse neu zu wecken, greift er zu dieser opernhaften Apotheose. Auch dieser Keim indessen wucherte in der folgenden Literatur fort, in ähnlicher Weise fällt M. G. Lewis schließlich in die opernhafte Behandlung des Geisterhaften auf der Bühne. Zu dem Riesen stehen noch andere Wunder in Beziehung. Das Riesenschwert fällt neben dem Helden zu Boden und bleibt dort unbeweglich (101). Von der Nase der Marmorstatue Alfonsos fallen drei Blutstropfen (164)!

Als Frederick seiner Rächerpflicht untreu werden will, findet er in der Dämmerung eine kuttenvermummte Gestalt vorm Altar knien. Es ist ein Skelett, das ihn mahnt. Dem Leser bleibt es überlassen, die Erscheinung als Geist Alfonsos oder anders zu deuten (182, 183). Noch ein anderer Geist erscheint, ebenfalls ungewöhnlich in seinem Auftreten. Das Schütteln der schwarzen Riesenfedern im Mondschein draußen hatte Isabella vor Manfred nicht schützen können. Da seufzt das Bildnis seines Großvaters an der Wand, es steigt herab, und der entsetzte Manfred folgt dem winkenden Gespenst bis eine Tür, von unsichtbarer Hand zugeworfen, ihn aufhält (19—21). Absichtlich scheinen die Geister des Herkömmlichen entkleidet zu sein. Ihr Erscheinen hat durchgängig den Zweck, ein Unrecht zu verhindern oder die Rache herbeizuführen.

Eine Grauenstimmung erschöpft sich bald, wir finden daher auch humoristische Szenen eingeschaltet. Die Gespensterfurcht der Dienstboten belustigt in den komischen Äußerungen ihrer Angst, ihren Reden und Berichten, die vom Hundertsten ins Tausendste gehen. Wie durch solche Episoden der Ernst der übrigen Schilderung gehoben

und mitunter eine befreiende Wirkung erreicht werden kann, das hatte Walpole bei Shakespeare gesehen, und er hebt selbst hervor, daß er jenen kopieren will.

Als eigentlichen Anlaß zu dem Roman bezeichnet Walpole einen Traum, in dem ihm eine gewappnete Riesenhand erschien (Austin Dobson, Horace Walpole, London, 1893, 164). Für das Gigantische war wohl Swifts Land der Riesen in Gulliver's Travels vorbildlich; die 100 Edelleute, die das Riesenschwert tragen, erinnern an die Liliputaner. Vielleicht ist auch an Rabelais zu denken. In der Vorrede der angeblich aus dem Italienischen übersetzten Erzählung sucht der Herausgeber durch spottende Worte der Annahme vorzubeugen, er selbst glaube etwa an solche Geistergeschichten: Nur gespielt werden soll mit den Gefühlen des Grauens, ein Zug, der sich bei Mrs. Radcliffe später besonders bemerkbar macht.

Die erste Nachahmerin Walpoles wurde Clara Reeve mit ihrem Roman The Old English Baron (1777, Zitate nach d. Ausg. v. 1825), doch hält sie sich schon mehr von Übertreibungen und Geschmacklosigkeiten fern. Das Übernatürliche erscheint verschleierter und greift nur an den Höhepunkten der Handlung und der Spannung ein. Es ist nicht mehr der Geist, der das treibende Element der Handlung darstellt, die Entdeckung des Mordes und die Rache werden nicht mehr durch ihn allein bewerkstelligt. Der ermordete Lord soll seiner Gemahlin erschienen sein und sein Schicksal enthüllt haben ($4,_1$). Im Schlosse spukt es, und ein „haunted apartment" wird allgemein gemieden. Gut wird die Spannung gewahrt in den drei Nächten, die Edmund in demselben zubringt. In der ersten Nacht hört er ein hohles Geräusch, als ob jemand durch einen engen Gang käme, und glaubt auf der Treppe hinter der geheimnisvollen Tür ein flimmerndes Licht zu sehen. Da wird er gestört, und heftig fliegt die Tür zu (vgl. Castle of Otranto, wo Manfred dem Geist seines Großvaters folgt) ($14,_2$, $15,_1$). In der zweiten Nacht erscheinen ihm die Geister des Eltern-

paares, aber nur im Traum, um ihr Kind nicht zu schrecken, der Lord, wie Hamlet, in voller Rüstung. Sie verkünden ihm, er sei ihr Sohn und segnen ihn (15, $_2$). Nach Edmunds Erwachen hört man in den unteren Räumen die Rüstung fallen. Das Schloß der Tür, durch die die Geister traten, läßt sich nur durch ihn öffnen, wie auch später, als er das Schloß in Besitz nimmt (48), alle Türen auffliegen (Castle of Otranto). In der dritten Nacht wird, wie in der vorigen, um Mitternacht dreimaliges Stöhnen gehört, dann folgt Edmunds Flucht (25, $_1$).

Den Bösewichten, die die Ruhe seines Gemaches stören, erscheint der Geist endlich selbst. Wieder das dreimalige Stöhnen, das die Streitenden versteinert. Die Türen fliegen auf, bleichschimmerndes Licht erscheint am Eingang und ein geharnischter Mann tritt ins Zimmer. Vor seiner gebietenden Handbewegung drücken sich jene hinaus (28). Auf die Abhängigkeit des Romans vom Castle of Otranto in bezug auf Zeit (Kreuzzüge), Schauplatz (altes Schloß), Handlung (Sühnung eines Mordes durch Eingreifen des Geistes des Ermordeten, Wiedereinsetzung des rechten Schloßerben) usw., ist so oft hingewiesen worden, daß hier nicht näher darauf eingegangen zu werden braucht. Die Erzählung besitzt nicht die Originalität des Castle of Otranto, bedeutet aber einen Fortschritt insofern, als die groben Lächerlichkeiten fortgeschliffen sind.

Le Sages phantastischer Roman The Devil on two Sticks, der 1780 in englischer Übersetzung erschien, hat mit der englischen Entwicklungsreihe nichts zu tun, mag aber erwähnt werden. Der hinkende Teufel erzählt dem Don Cleofas, er sehe die Geister der Toten, deren Gräber er ihm in die Kirche zeigte, auf- und abwandern, und indem er ihm die Hand auf die Augen legt, macht er sie auch ihm sichtbar. Das Grausige fehlt hier natürlich.

Die orientalische Erzählung ist düsteren Schreckensstimmungen im allgemeinen abgeneigt, auch wo das Übernatürliche in die Erscheinung tritt (vgl. Almoret and Hamet

von Hawkesworth, 1761). William Beckfords Vathek (1786) indessen zeigt den Einfluß der englischen Romantik, indem das Heiter-phantastische des Orients zum Grotesk-grausigen gesteigert wird. Die vorkommenden Geister freilich sind anderer Art als die hier in Betracht zu ziehenden; streng genommen gehört nur die Stelle hierher, wo Nouronihar und Gulchenrouz glauben, gestorben zu sein. Sie halten die Zwerge für Erscheinungen, nur wundern sie sich, daß die Toten alle Bedürfnisse der Lebenden haben. Das Motiv, daß jemand nach einer Besinnungslosigkeit sich im Reiche der Toten wähnt, begegnete schon oben bei Johnstones Chrysal und ist Gemeingut; im Zusammenhang mit der Episode aber, in der es hier verwandt wird, scheint es sich auf die Erzählung im Guardian Nr. 167 (s. o.) zurückführen zu lassen. Die Übereinstimmungen gehen ziemlich weit: Der Schauplatz ist orientalisch. Ein äußerst grausamer und tyrannischer Herrscher faßt leidenschaftliche Liebe zu einem Mädchen. Der Vater desselben will sein Kind dem Gefürchteten entziehen und gibt ihr und dem Jüngling, den sie liebt, einen Trank, der sie in Scheintot versetzt. Auch Abdallah im Guardian glaubt beim Erwachen, mit Balsora in den Gefilden der Seligen zu sein. Die erwähnte Steigerung ins Schauerliche tritt gerade bei dem angeführten Motiv nicht ein.

Robert Bages James Wallace (1788) vertritt den Roman der alten Schule und bietet in der Geschichte des Captain Islay auch eine Geisterepisode alten Stils. Der unduldsame Pfarrer will ein Mädchen zur öffentlichen Kirchenbuße zwingen, weil sie ein Kind vom Schloßherrn hat. Er läßt sich nicht abhalten, morgens selbst das Schloß zu durchsuchen und wird bei dieser Gelegenheit durch eine Geistererscheinung geprellt. Unter Pulverblitz und Donner, der auf dem Schloßdach hergestellt wird, stürzt er in eine Versenkung; im Grunde das Smollettsche Rezept mit wenig Variation.

Die Romanreihe, die mit dem Castle of Otranto und

Old English Baron begann, setzte Mrs. Radcliffe fort mit Sicilian Romance, 1790 (Ballantyne's Novelists' Library Vol. X, London, 1824); Romance of a Forest, 1791 (ebd.); Mysteries of Udolpho, 1794 (London, George Routledge and Sons, ohne Jahreszahl, c. 1890); The Italian, 1797 (London, 1828). In den wesentlichen Punkten ist sie von jenen beiden Vorbildern abhängig. Die Handlung ist zwar aus der Zeit der Kreuzzüge in eine etwas nähere Vergangenheit gerückt worden, aber die Schloßromantik ist geblieben, wird sogar viel packender nach der Seite des Unheimlichen ausgebeutet; es spuken keine wirklichen Geister mehr herum, aber das Behagen am Gruseln ist geblieben und es wird deutlicher als je, daß es nur auf die angenehmen Grauenstimmungen an sich abgesehen ist. Man kann von einer Gruseltechnik reden, und oft ist dieselbe besprochen worden. Meisterhaft wird die Stimmung geweckt, die auf Geistererscheinungen vorbereitet, doch das erwartete Ereignis bleibt aus. Mit der Phantasie des Lesers wird nur gespielt, oder die scheinbar übernatürlichen Vorgänge werden hinterher natürlich erklärt. Dabei steht der Leser ebenso unter dem Bann des Grauens, wie die Personen des Romans, er durchschaut die Vorgänge zunächst nicht, wie er es etwa bei Smollett tut.

Was in den Romanen auf Geister Bezug hat, sei hier zusammengestellt.

Um die Phantasie aufnahmefähig zu machen für das Gespenstische, werden Gespräche über Geister geführt (M. o. U. 183), oder es denkt jemand nach über den Zustand abgeschiedener Seelen (Emily, ebd. 77).

Eine Reihe von Personen wird als abergläubisch geschildert oder wenigstens als der Geisterfurcht zugänglich. Unter dem Eindruck düsterer Grauenstimmungen glauben die Betreffenden, in Geräuschen, Schatten und ähnlichem etwas Geisterhaftes zu erblicken, oder die Phantasie täuscht ihnen Gestalten vor. Die Schilderung des unsicheren abendlichen Dämmerlichts oder des Unheimlichen der Nacht in

den alten Schlössern gibt für die betreffenden Stellen die stimmende Einleitung und den Rahmen. Vor allem sind es Mädchen, die der Gespensterfurcht unterworfen sind: Julia und Emilia in A Sicilian Romance (16) werden durch seltsame Geräusche erschreckt und sind geneigt, die geheimnisvolle Erscheinung mit dem Licht für einen Geist zu halten. Adeline in Romance of a Forest glaubt, eine Gestalt durch ihr Zimmer gleiten zu sehen (129). Ähnlich wähnt Emily, in The Mysteries of Udolpho, Schatten gleiten und in der Dämmerung etwas sich bewegen zu sehen, oder glaubt, im Armstuhl ihres verstorbenen Vaters dessen Züge zu erblicken (74, 77, 83, 190). Im selben Roman werden dann besonders die weiblichen Dienstboten als abergläubisch gezeichnet. Emilys Mädchen, Annette, bildet sich ein, sie höre Geräusche, die Flamme brenne blau (183). Ohnmächtig wird sie vor Emilys Tür gefunden; sie will eine Erscheinung gesehen haben, die in das verschlossene Zimmer ging (238). Derselbe Vorfall wiederholt sich bei einem anderen Mädchen (430); und abergläubisch ist auch Dorothée, die alte Dienerin (423, 430). Unter den Männern ist geistergläubig Ferdinand in Sicilian Romance. Die von seinem Vater erfundene Geschichte nimmt er für Wahrheit entgegen, und als er im Kerker in der Stille der Nacht „a low and dismal sound" hört, glaubt er den Geist des ermordeten della Campo zu vernehmen (38). Ein großer Teil der Vorgänge im Italian ist auf des jungen Vivaldi Neigung zum Aberglauben gegründet. Die geheimnisvolle Gestalt des schwarzen Mönches scheint ihm übernatürlich (9, 34), und als derselbe vor dem Inquisitionsgericht erscheint, um seine Anklage zu erheben, muß er an die Geister Ermordeter denken, die sichtbar werden, um sich Gerechtigkeit zu verschaffen (158). Der Mönch gesteht ihm schließlich, er habe absichtlich Vivaldis Hinneigen zum Aberglauben für seine Zwecke benutzt (181).

Als in Sicilian Romance die Marchioness aus der Bewußtlosigkeit erwacht, wähnt sie sich im Jenseits (66).

An manchen Orten gehen Geister dem Gerücht nach um. Nachdem man in Sicilian Romance die seltsame Erscheinung mit dem Licht beobachtet hat, wird es bald ruchbar, daß es im Schlosse spukt (6). Der Marquis selbst gibt sich vor der Dienerschaft den Anschein, als wolle er dies Gerücht unterdrücken, seinem Sohn Ferdinand aber erzählt er eine Geschichte, die er erfunden, um sein Verbrechen zu verdecken: Ein gefangener Feind seines Großvaters wäre in dem betreffenden Teile des Schlosses gestorben und gehe dort um; eines Nachts habe er furchtbare Beweise dafür erhalten (22). Auch in der Abtei in Romance of a Forest soll der Geist eines heimlich ermordeten Gefangenen umgehen. Erscheinungen und Geräusche wurden wahrgenommen (89) und die Bewohner der Umgegend erzählen, in den Ruinen wache nächtlich ein Gespenst (104).

Scheinbar Übernatürliches begegnet einigemal, wird aber nachher natürlich aufgelöst: In den Mysteries of Udolpho wollen die Soldaten einen Geist gesehen haben (292 ff.); auch die Erscheinung des menschlichen Antlitzes zwischen den Bettvorhängen im Sterbezimmer der jungen Gräfin bleibt bis auf weiteres unaufgeklärt (426). Im ersten Falle täuscht ein Gefangener die Wachen, im zweiten benutzen Piraten die abergläubische Furcht der Bevölkerung, um ihren Schlupfwinkel zu sichern. Geisterhaft erscheint ferner im selben Roman die nächtliche Musik (262), und die geheimnisvolle Stimme (229, 230, 213), die Montonis Worte wiederholt. Die rätselhafte Gestalt des Mönches im Italian spielt eine Hauptrolle durch den ganzen Roman. Er scheint übernatürliche Kenntnis der Zukunft zu besitzen, übernatürlich erscheint sein plötzliches Auftauchen in den Ruinen und sein spurloses Verschwinden darauf (9, 34). In den Gängen des Inquisitionsgefängnisses erkennt ihn Vivaldi in einer vorübergehenden Gestalt: Aber niemand außer ihm will den Mönch gesehen haben, nicht einmal ein Fußtritt wurde gehört (139). Ebenso versichert nach dem nächtlichen Besuch (145) der Wärter, niemand sei durch die Tür gekommen in

der Nacht. Bei dem Verhör endlich will der Mönch zugegen sein, „though perhaps not visible“ (147). Alles ist darauf berechnet, Vivaldi, und mit ihm dem Leser übernatürlich zu erscheinen, und dieser Zweck wird erreicht. Geister sieht im Italian der Schurke Spalatro unter den Foltern seines schuldbeladenen Gewissens. In stürmischen Nächten sah er die Gemordeten an seinem Bette stehen. Als Schedoni ihm den Dolch in die Hand drückt zu neuem Morde, da kommt es wieder über ihn. Es winkt mit blutigem Finger und gleitet den Gang entlang, sich in der Dunkelheit verlierend (105, 106).

Wirklich ans Übernatürliche grenzend sind der Traum Adelines (R. o. a. F. 46, 48), und in höherem Maße noch der Vivaldis (I. 145): Das Traumgeschaute wird nachher in Wirklichkeit durchlebt.

Ein richtiger Geist findet sich nur in The Provençal Tale: Ein bretonischer Edelmann wird, nachdem er sich spät vom Bankett zurückgezogen, durch die Erscheinung eines fremden Ritters überrascht, der sich als Engländer zu erkennen gibt und ihn auffordert, zu folgen. Im Vorraum liegen alle Pagen in tiefem Schlaf, der Edelmann aber wird zu einem blutigen Leichnam geführt, und überrascht erkennt er darin das genaue Bild seines Führers, dessen Gestalt sich allmählich in Nichts auflöst. Die Erzählung steht in den Mysteries of Udolpho (438); sie ist die Lektüre Ludovicos, als er in den Spukzimmern übernachtet, dient also nur dazu, die nötige Stimmung zu erzeugen.

Über den sogenannten Schauerapparat, den Mrs. Radcliffe zum Teil aus dem Castle of Otranto und Old English Baron übernimmt, siehe Otto Ritter, Studien zu M. G. Lewis' Roman „Ambrosio, or the Monk“ (Archiv CXI 106). Ich habe hinzuzufügen: Die rätselhafte Stimme in Mysteries of Udolpho, die echohaft Montonis Worte wiederholt, stammt aus Haunted Tower, a Comic Opera in III Acts, by James Cobb, 1789 (s. u.), die geheimnisvolle nächtliche Musik vielleicht aus Elizabeth Rowes Letters Entertaining and

Moral (1729—33), Part III, Letters from Laura to Aurelia, Letter VI. Zu dem Motiv in Provençal Tale läßt sich ein ähnliches stellen aus Macphersons Ossian (Ed. 1762): Aldos Geist führt die Geliebte zu seinem Leichnam (Battle of Lora).

Wir bezeichnen heute die Werke der Mrs. Radcliffe als Schauerromane, bei ihren Zeitgenossen aber fanden sie weitgehendsten Beifall. Dem Zeitgeschmack, der nun einmal Freude am Gruseligen fand, kam sie entgegen und deckte sich doch der Kritik gegenüber durch das geschickte Umbiegen im letzten Augenblick zu einer natürlichen Erklärung.

Am wichtigsten wurden von den Schriften Mrs. Radcliffes die Mysteries of Udolpho. Durch sie wurde M. G. Lewis' berühmter Roman Ambrosio, or the Monk (1795; Fourth Ed., London, 1798, III vols.), der den Höhepunkt der Schauerromane bedeutet, angeregt und stark beeinflußt. Auf diese Abhängigkeit, sowie auf den Schauerapparat und die übrigen Quellen näher einzugehen, erübrigt sich hier. Ausführlich haben darüber gehandelt: Max Rentsch, Lewis, mit besonderer Berücksichtigung seines Romans Ambrosio, Diss. Leipzig, 1902; Otto Ritter, Archiv CXI 106; Georg Herzfeld, Die eigentliche Quelle von Lewis' „Monk", Archiv CXI 316.

Lewis schreckt nicht, wie seine Vorgängerin, vor Einführung wirklicher Geister zurück und weiß dazu die Erbschaft der Gruseltechnik, die er antritt, wirkungsvoll zu verwenden. Vor seiner „blutenden Nonne" standen den Lesern die Haare zu Berge. In der Tat macht die Nonnenepisode unter all dem Geisterspuk der Schauerromane den tiefsten Eindruck. Der Geist hat hier eine ausführliche Geschichte. Die entflohene Nonne hat ihren Buhlen ermordet, um dessen Bruder heiraten zu können, doch zum Lohn erschlug sie der Anstifter. Unbestattet lagen ihre Gebeine in einer Höhle, und ihr Geist hatte keine Ruhe. Im Nonnenkleid mit dem Dolch und der Lampe, die sie auf der Flucht trug, mußte sie umgehen. Den Mörder tötete die Angst. Ein heiliger

Mann beschwor sie danach, aber nach fünf Jahren starb er, und alle fünf Jahre kehrte sie nun wieder, an Tag und Stunde des Mordes, den sie begangen. Um ein Uhr nachts erschien sie, um die Höhle zu besuchen. Ein Jahrhundert mußte sie dulden, bis Raymond durch Bestatten ihrer Reste sie erlösen sollte (II 90—96).

Raymond und Agnes lachen über das Gerücht vom Umgehen dieses Geistes. Sie beschließen, es zur Verdeckung der Entführung zu benutzen, die sie auf die Stunde des angeblichen Geisterbesuches verabreden. Durch einen Irrtum entführt aber Raymond das echte Gespenst, und durch die Worte:

> „Agnes! Agnes! Thou art mine!
> Agnes! Agnes! I am thine!“ etc.

gibt er sich ihm zu eigen. In einem hereinbrechenden Unwetter zerschellt nach rasender Fahrt der Wagen der Fliehenden; Raymond wird ohnmächtig unter den Trümmern gefunden, die Nonne aber ist verschwunden (II 52—55).

Den Höhepunkt des Grausigen bildet der nächtliche Besuch der Nonne. Es ist Nacht, man hat den verwundeten Raymond allein gelassen, denn er soll schlafen. Die Uhr schlägt Eins. Da faßt ihn unsägliche Angst. Langsame schwere Schritte kommen die Treppe herauf. Er zieht den Bettvorhang zurück. Ein einziges Flämmchen wirft vom Herd seinen schwachen Schimmer durch das tapetenbehangene Zimmer. Die Tür fliegt auf, und feierlich tritt die blutende Nonne herein. Langsam hebt sie den Schleier, mit blutleerem Antlitz starrt ihn ein belebter Leichnam an aus hohlen, glanzlosen Augen. Das Blut erstarrt in seinen Adern, er kann nicht um Hilfe rufen, der Blick der Erscheinung versteinert ihn. Mit dumpfer Grabesstimme spricht sie die Worte: „Raymond! Raymond! Thou art mine!“ etc., dann setzt sie sich schweigend ans Fußende des Bettes und bleibt dort eine ganze lange Stunde, Auge in Auge mit Raymond. Da schlägt es Zwei. Mit eisigen Fingern faßt sie seine

Hand und küßt ihn mit ihren kalten Lippen indem sie wiederholt: „Raymond! Raymond! Thou art mine!“ etc. Erst als die Tür sich hinter ihr wieder geschlossen hat, löst sich die Erstarrung, in der er gelegen (II 60—63). Der Vorgang wiederholt sich jede Nacht. Auch am Tage ist die Nonne um Raymond, doch nur die eine Nachtstunde ist sie ihm sichtbar: Unwiderstehlicher Schlaf aber befällt zu dieser Stunde alle, die ihn umgeben, so daß nur er allein sie sieht (II 67).

Ausführlich wird die Beschwörung der blutenden Nonne geschildert. Nachdem der ewige Jude den Boden mit Blut besprengt, mit dem Kruzifix einen Kreis gezogen und Knochen und Schädel in Kreuzform rings herumgelegt hat, verbietet er Raymond, zu sprechen, aus dem Kreis zu treten oder auf sein Gesicht zu blicken. Als das Gespenst erscheint, streckt ihm der Beschwörer das Kruzifix entgegen und ruft es dreimal mit Namen an: aber erst das brennende Kreuzeszeichen auf seiner Stirn zwingt die Nonne zur Eröffnung des Geheimnisses: Wenn ihre Gebeine bestattet und 30 Messen für sie gelesen sind, dann wird sie Ruhe haben im Grabe (II 82—86).

Während die Episode der Nonne von einer Person des Romans erzählt wird, ist die Erscheinung Elviras direkt geschildert. Wieder werden alle Mittel angewendet, um Spannung und Stimmung hervorzurufen. Es ist eine stürmische Nacht, der Regen klatscht gegen die Fenster. Antonia betritt das Zimmer der ermordeten Mutter, um einen Band aus der Bücherei der Toten zu holen. In dem Stuhl, wo jene so oft gesessen hat, liest sie die schaurige Ballade von Alonzo und Imogine. Da seufzt es dumpf. An der verriegelten Tür flüstert kaum hörbar eine Stimme. Langsam wird die Klinke gehoben, und vorsichtig bewegt sich die Tür vor- und rückwärts. Noch einmal hebt sich die Klinke; die Tür dreht sich langsam in den Angeln; eine weiß verhüllte Gestalt erscheint. Als dieselbe sich der verlöschenden Kerze nähert, zuckt eine blaue Flamme auf. Stumm deutet

die Erscheinung auf die Uhr, die Drei zeigt. Nur wenige Worte werden gesprochen: „'Yet three days' said a voice faint, hollow, and sepulchral; 'yet three days and we meet again!' — — 'Where shall we meet?' — — The figure pointed to the ground — —". Die stummen Gebärden wirken weit umheimlicher als Worte. Zuletzt erst hebt die Erscheinung das Tuch, das ihr Gesicht bedeckt; und mit dem Schrei: „Allmächtiger Gott! Meine Mutter?" stürzt Antonia besinnungslos zu Boden (III 75 –79).

Ganz in der Art der Radcliffe ist die Episode geschrieben, wo Ambrosio im Spukzimmer eine weiße Gestalt hinter den Bettvorhängen hervorgleiten sieht, die sich als Antonias Zofe herausstellt (II 111—116). Gewissensqualen lassen Ambrosio im Traum die Hölle sehen: Die Geister Elviras und ihrer Tochter spornen die höllischen Dämonen an, grauenvollere Strafen über ihn zu verhängen (III 280).

Dem Castle of Otranto folgend setzt Levis den Schauerstellen Komik gegenüber, den Platz der geschwätzigen Diener dort nimmt hier die geschwätzige Dame Jacintha ein. Der humoristische Reflex, den die Erscheinung Elviras auf sie übt, wirkt nach der Schilderung des Geistes befreiend. Sie redet sich gar ein, sie hätte den Geist selbst gesehen, und beschreibt ihn in der üblichen lächerlichen Weise (III 89, 90). Ein umgekehrter Kontrast wird erzielt, wenn Agnes über die Erscheinung der blutenden Nonne zunächst lustig spottet: Das wirkliche Ereignis ist später um so grauenvoller (II 21—25).

Wie wirkungsvoll vor allem die Episode der blutenden Nonne war, zeigen die Schicksale, die sie noch erfuhr. Sie tauchte wieder auf als Ballet-Pantomime (1797, Covent Garden), als späteres zweiaktiges Drama von Lewis: Raymond and Agnes, als Ballade: The Bleeding Nun in den Tales of Wonder, und noch nach Lewis' Tode als Volksbuch. Mit der höchsten Wirkung aber in ihrer Eigentümlichkeit als Schauerromane erreichte die voraufgehende Romanreihe im „Monk" auch das Ende der Steigerung, die bis jetzt zu be-

obachten war; was jetzt vorläufig folgte, war nicht mehr originell.

Die Canterbury Tales (1797) von Sophia und Harriet Lee sind, soweit sie hierher gehören, nur abschwächende Nachahmungen. In The Old Woman's Tale: Lothaire, a Legend, wird Lothaire von dem gefangenen Louis IX. als Bote in die Heimat gesandt. Er wird schiffbrüchig, sucht Zuflucht in einer Höhle und übernachtet dort auf einem Grabe. Ein geheimnisvoller Mönch gesellt sich zu ihm und führt ihn wegkundig in die Provence zurück. Lothaire ist neugierig, das Gesicht des stets vermummten Gefährten zu sehen, in einer mondhellen Nacht schlägt er dem Schlafenden die Kapuze zurück und erblickt ein menschliches Gerippe. Nach Bestattung der Gebeine, die in Heimaterde ruhen wollten, entdeckt er in Lord St. Aubert, der ihn aufgenommen hat, den Mörder seines unheimlichen Begleiters. Auch ihn will St. Aubert beiseite schaffen lassen, aber der dankbare Tote rettet ihn, indem sein Geist, jetzt nicht als Gerippe, sondern mit bleichem Antlitz und blutbesudeltem Haar, den arglosen Schläfer mit einem Anruf weckt. Das Gerippe in der Mönchskutte stammt natürlich aus dem Castle of Otranto, ebenso wie die beliebt gewordene Fingierung, die Geschichte werde aus einem alten Pergament mitgeteilt.

Ganz unter dem Eindruck der Mysteries of Udolpho steht die Erzählung: The Two Emilys. Emily lebt so sehr der schmerzlichen Erinnerung an den Gatten, den sie von ihrem Vater getötet glaubt, daß die Dienerschaft schon von Geisterbesuchen flüstert. Dazu kommt, daß da nachts von einer Stelle des Gartens, wo ein Marmorfaun am Brunnen sitzt, geheimnisvolle Musik ertönt. Die Dienerschaft kriecht in die Betten vor Angst, Emily aber drängt sich der Gedanke auf, jene Weise sei ein geisterhaftes Zeichen von ihrem toten Gemahl. Eines Nachts folgt sie der Musik, sie sieht eine Gestalt am Brunnen, und ihre Sinne schwinden. Sie erwacht in den Armen ihres totgeglaubten Gatten, der sich aus Furcht vor ihrem Vater nicht öffentlich zu zeigen wagte.

Nicht nur mit der Auflösung des Geisterhaften ins Natürliche wird Mrs. Radcliffe hier nachgeahmt; aus ihren Mysteries of Udolpho stammt auch die nächtliche Musik, die Stimmung, die durch sie hervorgerufen wird, der Gedankengang der Personen, die sie vernehmen, sogar der Name Emily und der Schauplatz, Italien.

Die gleiche Radcliffsche Aufklärung erfährt die Erscheinung in The Clergyman's Tale, Pembroke. Typisch ist der Schauplatz: Ein altes Schloß in der Nähe einer verfallenen Priorei. Da ein Mädchen der Dienerschaft einen Geist gesehen haben will, stellt Mr. Pembroke ein allgemeines Verhör an und bekommt heraus: Bei der Feier der Mitsommernacht wollte man ein Mädchen beim Hanfsäen mit einem Gespenst erschrecken, da sei der richtige Geist gekommen, einer der Steinkaryatiden in der Halle. Mr. Pembroke spottet und beruhigt die Leute. Da wird er eines Nachts durch einen tiefen hohlen Seufzer aus dem Schlaf geschreckt. Mit zitternder Hand zieht er den Bettvorhang zur Seite und sieht nun eine weiße Gestalt gleichsam aus dem Boden wachsen. Ohnmächtig sinkt er zurück. Wie sich später herausstellt, verursachte den Schrecken ein Schlafwandelnder, der durch sein Unglück melancholisch gewordene Cary. Ähnlich hatte ja Smollett einen solchen Irrtum hervorbringen lassen, nur ist hier das Abenteuer romantisch ausgestaltet worden. Was kleinere Züge angeht, so hatte Burns das Hanfsäen in Halloween geschildert, die komischen Dienerverhöre sind dem Castle of Otranto getreulich nachgeahmt, das kleine Moment der Spannung, daß der Erschreckte erst den Bettvorhang zurückzieht, ehe er das Gespenst erblickt, scheint aus dem Besuch der blutenden Nonne bei Raymond zu stammen.

Im ganzen erscheinen die Erzählungen der Schwestern Lee, an den Romanen der Mrs. Radcliffe und dem „Monk“ des Lewis gemessen, recht unbedeutend, ihr Geschick in der Behandlung von Geistermotiven recht gering.

Im Gefolge der Romantischen Schule erschien noch

eine ganze Reihe von Schauerromanen. Jane Austen verspottete davon später in „Northanger Abbey“ als „all horrid“: Castle of Wolfenbach, Clermont, Mysterious Warnings, Necromancer of the Black Forest, Midnight Bell, Orphan of the Rhine, Horrid Mysteries. Einige dieser Bücher geben sich schon durch die Titel zu erkennen. So sind in der Bibliotheca Britannica verzeichnet: The Apparition, a Tale, by a Lady. London, 1788; The Spectre, London, 1789; The Haunted Castle, a Norman Romance, 1795 London Lane; Edgar, or the Phantom of the Castel, a Novel, by Richard Sickelmore, 1798. Auch der Spott über so viele Gespenster blieb nicht lange aus; eine Parodie des Schauerromans scheint gegeben zu haben Mrs. F. C. Patrick in More Ghosts, a Novel, 1798.

Von diesen Ausartungen des Romantischen führt Maria Edgeworth wieder zu der Reihe von Schriftstellern, die sich der neuen Richtung fern gehalten hatten. Geisterglauben spielt bei ihr nur eine ganz gelegentliche Rolle; Grauen soll natürlich nicht erregt werden, doch fällt auf, daß auch der Humor sehr zurücktritt. Die Angst einer Dienstmagd, die gleich an Geister denkt, wenn nachts an die Hütte geklopft wird, soll zwar in Angelina, or L'Amie Inconnue (Moral Tales) komisch wirken (Chap. II), aber wenn Lame Jervas (1799, Popular Tales) von dem Bergmann für einen Geist gehalten wird, findet eine drastische Ausmalung nicht statt. Als Forester (Moral Tales) den Tanzmeister bestrafen will, der die Knaben im Spiel störte, stellt er ein Skelett auf einen Treppenabsatz, und ein Schlächterjunge muß Binsenlichter hinter die Augenhöhlen halten. Das Motiv der Episode ist also echt Smollettsch, aber sie dient nicht mehr zur Belustigung des Lesers, sondern wird als geschmackloser Streich hingestellt. Der Tanzmeister fällt vor Schrecken die Treppe hinunter und verrenkt sich den Fuß, und das Mitleid überwiegt. Man spürt „die Moral von der Geschicht'“, der Geschmack hatte sich geändert.

Lebenslauf.

Am 7. Juli 1881 wurde ich, Carl Thürnau, als Sohn des Bankbeamten Friedrich Thürnau und dessen Ehegattin Anna, geb. Schneider, zu Berlin geboren. Ich wurde evangelisch getauft. Dem Königstädtischen Realgymnasium zu Berlin gehörte ich 9 Jahre an und verließ es Michaelis 1899 mit dem Zeugnis der Reife, um mich dem Studium der Neueren Sprachen zu widmen. Mit Ausnahme des Sommersemesters 1901, das ich an der Universität Grenoble zubrachte, studierte ich seitdem an der Universität Berlin und bestand dort am 25. Mai 1905 die Promotionsprüfung. Während meines Studiums habe ich Vorlesungen gehört bei den Herren Brandl, Delmer, Dessoir, Dibelius, Dilthey, Döring, Friedländer, Gierke, Goldschmidt, Haguenin, Harsley, Menzer, Münch, Pariselle, Paulsen, Pfleiderer, Roethe, E. Schmidt, Schultz-Gora, von Stradonitz, Tobler, H. Virchow, von Wilamowitz-Moellendorff, Winnefeld. Als ordentliches Mitglied gehörte ich 4 Semester dem von Prof. Brandl geleiteten Englischen, 2 Semester dem von Prof. Tobler geleiteten Romanischen Seminar an.

Allen meinen verehrten Lehrern spreche ich an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank aus. Besonders tief fühle ich mich verpflichtet durch die Anregung und Belehrung, die mir Herr Prof. Dr. Brandl, auch für die vorliegende Arbeit, zuteil werden ließ, sowie durch die Förderung, die ich von ihm und Herrn Prof. Dr. Tobler in ihren Seminaren erfuhr.

